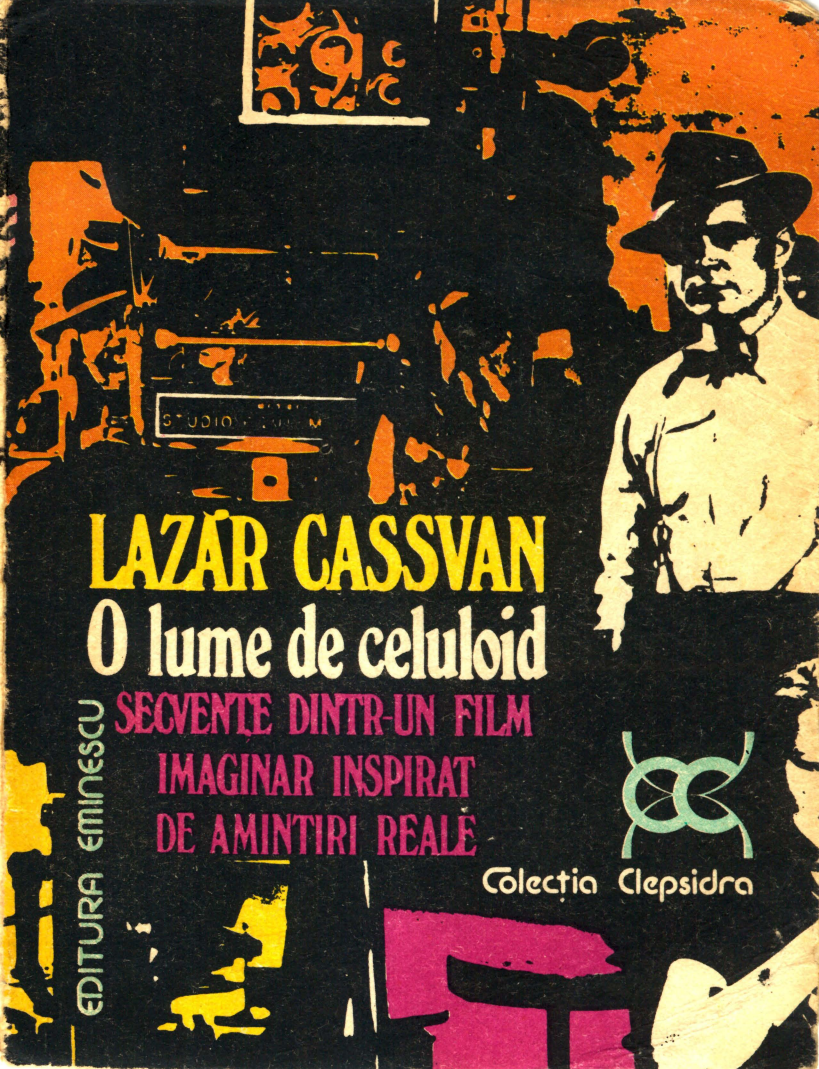


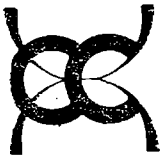
LAZĂR CASSVAN

O lume de celuloid

SECVENȚE DINTR-UN FILM IMAGINAR INSPIRAT DE AMINTIRI REALE

EDITURA EMINESCU

Colecția Clepsidra



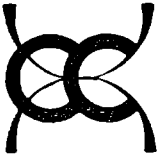
Colecția Clepsidra

Coperta colecției :
SERGIU DINCULESCU

LAZĂR CASSVAN

O LUME DE CELULOID

SECVENȚE DINTR-UN FILM IMAGINAR INSPIRAT DE AMINTIRI REALE



Colecția Clepsidra

EDITURA EMINESCU

București 1979

SECVENȚA GENERICULUI

◆ Imagini de atmosferă din Bucureștiul anilor '30–'40 • Păcăleli de 1 aprilie și alt fel de păcăleli • Anii întunecați • Cum se putea vinde pe piața cinematografică pielea ursului din pădure • Răsfoind revista „Cinema" din 1932 • Ce au văzut spectatorii pe ecrane în stagiunea 1937–1938 • Evenimentele cinematografice ale anului 1939 • „Fie-vă milă de bieții patroni"

Un generic de film obișnuit este, după cum prea bine se știe, o înșiruire de nume și funcțiuni menită să informeze pe spectator cine sînt aceia care îi vor stîrni sensibilitatea, făcîndu-l să vibreze de satisfacție sau, dimpotrivă, vor împinge dincolo de limite puterea lui de stăpînire, determinîndu-l să rostească în gînd necuviințe.

În proporție de 99%, după cum iarăși prea bine se știe, genericul este tern, banal, plicticos și lasă uneori impresia că nici nu aspiră la mai mult decît să atîțe nerăbdarea spectatorului din stal, care abia aș-

teaptă să pătrundă în sfîrşit în miezul povestirii propriu-zise.

Obiectivitatea obligă, pe de altă parte, să se recunoască faptul indubitabil că, în procentul firav de 1% rămas, se poate descoperi totuşi cîteodată un generic şocant prin originalitate, sclipitor prin fantezie, cu valenţe intrinseci de mică bijuterie de artă. Să ne gîndim doar la două asemenea generice, cel al filmului *După vulpi,* cu Peter Sellers în rolul principal, sau la cel al producţiei lui Ken Annakin, *Acei oameni minunaţi şi maşinile lor zburătoare.* Se poate afirma cu cugetul împăcat că amîndouă prezentările menţionate depăşeau ca valoare actul artistic în sine...

...Ceea ce — ar fi de nădăjduit — nu se va întîmpla cu genericul de faţă care, spre deosebire de cel tradiţional, nu cuprinde nume şi atribuţii, ci imagini şi, în fond, nu reprezintă decît un pretext pentru ordonarea unor amintiri.

Imaginea principală, fundalul: Sărindarul, străduţa devenită, în pofida proporţiilor ei reduse, istorică prin privilegiul pe care l-a avut de a fi constituit decenii de-a rîndul cartierul presei de odinioară. Acolo, în două cămăruţe mansardate ale clădirii pompos etichetate *palatul* „Adevărul" şi „Dimineaţa", îşi avea sediul, la un moment dat, în perioada dintre cele două războaie mondiale, redacţia revistei „Cinema", publicaţie născută din dragostea pentru cinematograf a unui visător incurabil...

Apoi, peste imaginea generală, s-au suprapus alte imagini, zeci, sute, mii care au încărcat în decursul

anilor străduța cu amintiri, unele vesele, altele mai puțin.

Memoria celor ce au bătut zi de zi caldarîmul îngustei porțiuni de teren al actualei străzi Constantin Mille a înregistrat unele din acele imagini devenite oglinzi retrovizoare în timp, salturi în trecut...

◆

Sîntem, prin urmare, în Bucureștiul anilor '30—'40, în epoca de supremă înflorire a cinematografului, îndeosebi a celui american și a celui francez, în Bucureștiul unei intense și efervescente vieți spirituale.

Pe plan strict cinematografic, fauna oamenilor de „branșă" oferea aspecte foarte variate și interesante. Mirajul unei îmbogățiri rapide, peste noapte, prin lansarea pe piață a unor „bombe", adică a unor filme de succes importate din străinătate în schimbul unor sume modeste, îi determinase pe mulți să-și schimbe meseriile sau să-și adauge la cea de bază una nouă, care suna foarte frumos : „cinematografist". Astfel, un antreprenor constructor devenise reprezentantul unor studiouri europene, un negustor de articole de fierărie se transformase peste noapte în importator de filme, un tipograf luase în antrepriză mai multe cinematografe etc., etc.

Faptul că, în loc de „Paramount prezintă" sau „Pathé-Natan prezintă", apărea uneori pe ecran — să zicem — „Ion Ionescu prezintă" n-avea nimic reproșabil în sine, mai cu seamă dacă posedai simțul umorului...

Atîta timp cît lucrurile se desfășurau pe un făgaș normal, cu respectarea prevederilor legale, nimeni nu putea ridica obiecții împotriva celor ce pare-se voiau să-și canalizeze energiile spre mai multe domenii de activitate.

Din păcate însă, unii preferau drumurile ocolite ale necinstei spre a dobîndi o înavuțire rapidă.

Erau așa-numiții oameni cu idei, descurcăreții, specie a cărei apariție pe pămînt datează din vremuri imemoriale și a cărei dată de dispariție se pierde în negura viitorului imprevizibil.

Povestea unui astfel de „descurcăreț" a început cam în felul următor : omul voia să devină cinematografist importator de filme, dar nu avea nici relațiile trebuincioase, nici capitalul necesar pentru achiziționarea licențelor care dădeau dreptul de exploatare a unor filme. Atunci, a așezat căruța înaintea boilor și s-a apucat de treabă. A ales un nume de firmă, o emblemă, a înregistrat-o la tribunal, apoi și-a comandat o firmă frumoasă cu emblema respectivă pe care a agățat-o la ușa unei garsoniere închiriate special pentru sediu în plin centrul Capitalei. Firma sclipea, cartierul făcea impresie... Exact ceea ce îi trebuia personajului nostru. După aceea, și-a comandat la o tipografie niște hîrtii de scrisori cu antet și a început să scrie unor reprezentanțe cinematografice din Europa, cărora li se aducea la cunoștință că întreprinderea nou creată este dispusă să contracteze o serie de filme și, în acest scop, solicită oferte însoțite de

materialul publicitar necesar : litouri, prospecte, fotografii. Procedeul era dealtfel uzual : toate firmele producătoare sau exportatoare de filme care ofertau își însoțeau propunerile cu argumentele foarte convingătoare reprezentate de diverse tipărituri de reclamă și imagini pentru care nu solicitau nici un fel de plată.

Cum era și de așteptat, ofertele au început să curgă. Astfel încît, pe măsură ce se înmulțeau afișele și fotografiile, sediul cu pereții împînziți de afișe își pierdea din ce în ce mai mult identitatea de garsonieră, devenind treptat-treptat un adevărat... lăcaș al artei cinematografice.

Ajuns aci, proprietarul firmei putea trece la faza următoare, cea decisivă, a tratativelor cu patronii de săli, cărora, arătîndu-li-se afișele și fotografiile publicitare, urma, în fond, să li se vîndă pielea ursului din pădure întrucît licența nu era cumpărată încă. Aci, trebuie deschisă o paranteză pentru lămuriri ; în comerțul cinematografic existau două moduri de contractare a filmelor cu sălile de premieră : unul prin care deținătorul dreptului de exploatare a filmului primea o cotă procentuală din încasări, iar prin celălalt i se garanta de către proprietarul sălii o sumă fixă.

Firește că această a doua variantă era formula cea mai convenabilă personajului povestirii noastre. Cu banii obținuți drept avans de la proprietarul cine-

matografului care urma să prezinte filmul în premieră, putea să achiziționeze licența filmului cu drept de exploatare pe întreg teritoriul țării. Așa s-a și întîmplat. Și cum, din fericire pentru toată lumea, filmul a repurtat succes de public, breasla cinematografiștilor a trebuit să primească în sînul ei un nou membru, e drept încă debutant, dar cît de promițător !...

Existența unor asemenea ridicole personaje de comedie grotescă din tagma lui Dinu Păturică nu constituia totuși, din fericire, un simptom îngrijorător, dată fiind raritatea speciei.

◆

...Pe aceeași ulicioară a Sărindarului, retina a înregistrat o imagine gorkiană și, deși au trecut mai bine de patru decenii de atunci, refuză cu încăpățînare să se desprindă... Poate fiindcă retina adolescentului de atunci văzuse pentru prima oară un spectacol atît de impresionant, de cumplit în tristețea lui și ale cărui semnificații aveau să-și dezvăluie sensurile mult timp după aceea. Sau, poate, de vină era vîrsta privitorului.

Iată imaginea, într-o descriere palidă față de forța sentimentului încercat „pe viu" :

Față-n față cu intrarea principală a ziarelor „Adevărul" și „Dimineața" se afla o odaie mare, complet nemobilată, în care era instalat „cartierul general" al unui așa-zis organ de distribuire fulger a presei.

Revistele — printre care și „Cinema“ — dar mai cu seamă edițiile de dimineață, de prînz și de seară, ca și edițiile „speciale“ ale ziarelor trebuiau să împînzească, într-un prim tiraj, îndată după ieșirea din rotative, cînd cerneala nu era încă uscată, chioșcurile din centrul Capitalei. Acest tiraj constituia un fel de semnal al apariției, la o anumită oră fixă, bine cunoscută cititorilor, cărora li se adresa astfel un gest de curtoazie și respect.

Operația de distribuire a primului tiraj era încredințată unui vechi și binecunoscut distribuitor de ziare care avea în subordine cîteva zeci de prichindei cu fața măslinie, nedepășind vîrsta de zece ani, prin al căror efort primele foi ajungeau calde în mîinile cititorilor.

Cînd, în primele ceasuri ale dimineții, se dădeau în lături ușile „oficiului de difuzare“ în care micuții distribuitori dormeau probabil claie peste grămadă în timpul nopții, văzduhul se umplea de larma vocilor lor stridente care zbierau din răsputeri „Speciala“, „Speciala“, iar strada era invadată pur și simplu de năvălitorii în zdrențe și cu picioarele goale...

Tristul spectacol se repeta de trei ori pe zi, dimineața, la prînz și seara, și poate că dacă nu ar fi fost implicați copii atît de mici și cu o înfățișare atît de jalnică, sensurile ascunse ale imaginii nu s-ar fi dezvăluit atît de evident.

Cu toate acestea, spectacolul devenise banal, iar omul de pe stradă nu-i mai acorda nici o importanță, trecînd indiferent pe lîngă el.

◆

...Cum tot indiferent, aproape apatic, devenise cititorul ziarelor la festele, unele dintre ele ingenioase, ce i se jucau de 1 aprilie.

De pildă, într-un an, s-a anunțat pe prima pagină a unui mare cotidian că un avion a suferit o pană de motor și a fost silit să aterizeze — nu, nu puteți ghici ! — tocmai pe terasa Cercului Militar. Spre a fi cît mai convingător, reporterul își însoțise relatarea de o fotografie — firește, un trucaj — înfățișînd avionul beteag odihnindu-se pe terasa din plin centrul Capitalei. Evident, cum se întîmplă în asemenea situații, au existat și unii naivi care au înghițit pastila și au dat năvală să vadă cu ochii lor avionul suferind...

O păcăleală — de data aceasta neintenționată — apasă și conștiința naratorului încă din perioada în care răspundea, în calitate de redactor-șef al revistei „Cinema" nu numai de conținut, ci și de felul în care acesta era prezentat grafic. Cum am mai spus, revista se tipărea la un sistem denumit tiefdruck sau tipar adînc, în care imaginile sînt transpuse mai întîi pe niște filme de celuloid, iar textele pe folii de celofan, ambele montîndu-se apoi pe un geam transpa-

rent și, mai departe, transpunîndu-se pe un cilindru de cupru. Întrucît atît textele, cît și imaginile se montau pe sticlă *invers*, operația de control a montajului era destul de anevoioasă neexistînd pe atunci — ca astăzi — așa-numitele ozalide de control, în care imaginea și textele apar normal, adică așa cum urmează să fie publicate în revistă și în general îți oferă posibilitatea de a sesiza orice greșeală, fie de plasament, fie de text.

Pe scurt, una din pagini — plină de text „bătut", cum se spune în limbaj tipografic — era montată de-a-ndoaselea, adică trebuia, ca s-o poți citi, să întorci revista cu capul în jos. Mă rog, operație nu tocmai complicată, dar aici era vorba de cu totul altceva: de impresia penibilă făcută cititorului neobișnuit cu astfel de neglijențe și de... reacția autorului, care nu era altul decît prestigiosul nostru cronicar D. I. Suchianu, iar pagina încriminată, multsavurata sa cronică a filmelor. Întrucît tirajul era în curs și reparația ar fi necesitat retipărirea întregii reviste, operație pentru care dealtfel nu mai dispuneam de timpul necesar, fără a mai vorbi de pagubele imense implicate, conducerea a luat o hotărîre eroică : „fie ce-o fi, îi dăm drumul așa pe piață".

Luîndu-se această hotărîre, s-a avut în vedere în primul rînd respectul — mă rog, cît mai rămăsese ! — datorat cititorului, care se va prezenta în ziua stabilită la chioșcul de ziare și va trebui să găsească negreșit revista. Despre o eventuală micșorare a vînzării în cazul în care unii cititori ar fi refuzat să

cumpere revista din cauza greşelii nu putea fi vorba, întrucît... „marfa" se vindea sigilată... Într-adevăr, constatîndu-se că unii debitanţi incorecţi închiriau revista de mai multe ori contra unei sume sub preţul de vînzare, toate publicaţiile luaseră la un moment dat hotărîrea de a capsa nu numai cotorul, ci şi marginea exterioară, ca o măsură de siguranţă (desigur, aproximativă).

În ceea ce priveşte cititorii, atitudinea lor a fost mai mult decît înţelegătoare, neprimindu-se nici o singură scrisoare de reproş. Cît despre autor, se poate presupune că nu a fost prea tare supărat, fiindcă a continuat să ne trimită manuscrisele cu aceeaşi regularitate şi în aceleaşi condiţii impecabile de parcă nimic nu s-ar fi întîmplat. Ştia probabil, ca şi noi, că cititorii săi devotaţi abia aşteptau să-i citească cronica, fie ea şi anapoda paginată. Ceea ce nu înseamnă că autorul greşelii a păstrat aceleaşi relaţii amicale cu conştiinţa sa profesională...

◆

...Dar filmul amintirilor noastre nu cuprinde numai imagini inofensive, mici întîmplări nevinovate, culise de redacţie.

Pe măsura apropierii furtunii pustiitoare a celui de-al doilea război mondial, lucrurile capătă accente grave, se glumeşte din ce în ce mai puţin, zîmbetul îngheaţă pe buze.

Imaginile nu mai au nuanţe luminoase, totul tinde către cenuşiu.

În climatul de teroare conceput și întreținut cu o fervoare diabolică de uneltele fascismului care începuse să-și arate colții, nu mai era de mirare că pe strada Brezoianu se înălțase un rug pe care ardeau cărțile lui Sadoveanu, sub pretextul că marele prozator se vînduse stîngii.

◆

În aceeași perioadă a infiltrării fascismului în țara noastră, s-a petrecut, în cadrul redacției revistei „Cinema", o imixtiune inadmisibilă, o nesocotire flagrantă a dreptului la critică. Concret, faptele se prezentau astfel : revista noastră „îndrăznise" să nu fie de acord că filmul german *Drapelul* era... excepțional și-l clasificase cum socotise că era de fapt, în cadrul unei rubrici intitulate „Cota filmelor săptămînii". Drept urmare, casa distribuitoare, Avia-Film, care reprezenta firma „Terra Filmkunst" din Berlin, ne-a trimis o scrisoare de protest.

Iată această scrisoare, reprodusă în întregime, fără nici o ingerință de ordin stilistic sau ortografic.

București, 28 Octombrie 1939

Titl.
Revista „Cinema"
Loco

În revista „Cinema" Nr. 452 din 27 octombrie 1939 pagina a 2-a, vedem în tabloul „cota filmelor săptămînii" clasificat și filmul nostru Drapelul *drept „bu-*

nicel" pe lîngă Andy Hardy cow-boy *care ajunge aproape de „excepțional".*

Din două una : sau cel care a întocmit acest tablou nu s-a deranjat să vadă Drapelul, *sau clasificarea dvs. este interesată.*

Căci nu este admisibil ca atunci cînd o presă întreagă clasifică Drapelul *drept „o producțiune în totul remarcabilă a stagiunei", cînd un film este menținut în program la „ARO" și nu la orice alt cinematograf două Simbete și două Dumineci și cînd o lume întreagă, în afara persoanei care face tablourile Dvs., este entuziasmată de acest film „într-adevăr excepțional", atît prin tema ce tratează — în orice caz nu un „cow-boy" — cît și prin magnifica interpretare și regie, Dvs., ca unii care voiți să vă situați în cronicari imparțiali și corecți, îndrumători ai cinematografiștilor, să vă pretați la asemenea „clasificări", care nu vă clasifică în primul rînd pe Dvs.*

Vă invităm să binevoiți a face cuvenita rectificare în revista „Cinema" care va apare imediat celeia în care am găsit acest tablou „injust" pentru a nu-l califica așa cum trebuie — contrariu luîndu-ne dreptul să vă acționăm în judecată pentru daunele ce ne cauzați prin modul vădit „parțial" cum vă înțelegeți misiunea.

În convingerea că numai o greșită cunoaștere a ceea ce este film excepțional și un film de cow-boy s-a putut strecura asemenea aprecieri, foarte puțin în

cadrul seriozității ce bănuim că stă la baza conducerei Dvs., așteptăm cuvenita satisfacțiune și vă salutăm

recomandat

cu toată stima
AVIA FILM
ss. indescifrabil

Sînt aci cîteva lucruri care trebuie negreșit subliniate. Observați, în primul rînd, data scrisorii : 28 octombrie 1939. Războiul dezlănțuit de Germania, așanumitul „blitz-krieg", a început prin atacul asupra Poloniei, la 1 septembrie 1939. Deci, scrisoarea a fost trimisă la aproape două luni după aceea, adică în perioada cînd armatele hitleriste repurtau succese spectaculoase. Filmul *Drapelul,* cu un foarte antipatic actor, Willy Birgel, era realmente mediocru, în vreme ce *Andy Hardy cow-boy,* cu Mickey Rooney, chiar dacă nu atingea nivelul excepției, se bucura de o regie și o distribuție remarcabile. Ce a determinat pe autorul scrisorii să compare filmul „nedreptățit" cu un film american de cow-boy reiese limpede din argumentația care urmează, argumentație menită să diminueze genul, teorie absolut falsă, întrucît se știe că în artă nu există gen major și gen minor. Dar — culmea gugumăniei ! — filmul incriminat nu aparținea nici pe departe genului, fiind o comedie de salon din seria *Familia judecătorului Hardy.* S-ar mai putea desprinde impresia deloc vagă că ideea de a

compara un film german cu unul american — să nu uităm în ce moment al istoriei ! — n-a fost deloc întîmplătoare şi lipsită de o anumită tendinţă. În sfîrşit, ar mai fi de relevat argumentul pueril că „o lume întreagă" a fost entuziasmată de acest film „într-adevăr excepţional", fără a se specifica însă că prin lumea întreagă se înţelegea teritoriul Germaniei...

Nu mai comentăm încheierea „aşteptăm cuvenita satisfacţiune", care sună a provocare la duel, întrucît cartea de vizită şi martorii n-au mai venit...

...Multă vreme ne-am întrebat cine a fost iniţiatoarea acestei scrisori lamentabile din toate punctele de vedere : o forţă nevăzută dispusă să consilieze sau însăşi conducerea reprezentanţei de pe malurile Dîmboviţei ? Fiindcă breasla cinematografiştilor — proprietarii de săli ca şi cei ai caselor distribuitoare de filme — era alcătuită, cum am mai spus, din specimene foarte variate. Existau oameni de o moralitate neîndoielnică, pasionaţi ai profesiei, care respectau normele scrise şi nescrise ale convieţuirii dintre reprezentanţii unei anumite ramuri a comerţului, după cum existau şi foarte mulţi pescuitori în apă tulbure, necinstiţi, puşi pe căpătuială într-un domeniu în care totuşi munca şi priceperea constituiau elementele de bază pentru acumularea de capitaluri şi prestigiu. Că nu oricine putea deveni peste noapte cinematografist o dovedeşte însuşi faptul că fiecare casă de filme şi chiar fiecare cinematograf de premieră avea o conducere alcătuită din cel puţin un om de afaceri şi un *specialist*. În condiţiile unei concurenţe acerbe, cum

era aceea de pe piața cinematografică internă, pentru prosperitatea unei case de filme sau bunul mers al unei săli de prima mînă erau necesare multă experiență, cunoașterea pulsului pieții, inițiativă, fler și, firește, un dram de noroc. Nu trebuie omis amănuntul că, în afara reprezentanțelor marilor studiouri din Hollywood și ale cîtorva case din Europa, ai căror conducători erau salariați și deci nu aveau nici un risc neinvestind vreun capital, celelalte case de filme, independente, încheiau în fiecare an contracte cu diverse companii exportatoare, astfel încît de felul cum alegeau filmele ca și de termenii contractuali depindea nu numai prosperitatea, ci și existența lor propriu-zisă. Nu puține au fost cazurile în care întreprinderi de locații de filme conduse pur și simplu fără pricepere sau altele ale căror selecții aparent bine chibzuite au fost infirmate de capriciile marelui public cinefil, s-au văzut, după numai un an sau doi de la înființare, declarate în stare de faliment.

◆

...Imaginile de pînă acum ale genericului nostru imaginar au încercat să zugrăvească atmosfera, ambianța, unele deprinderi, unele mentalități.

Un tablou mai complet și mai sugestiv al epocii, în sensul preferințelor publicului cinefil, al problemelor specifice branșei, al fenomenului cinematografic universal, văzut din perspectiva bucureșteană nu ar putea fi obținut decît apelînd la revista „Cinema" din

trecut care era un adevărat seismograf în această privinţă.

Să răsfoim deci împreună — cu riscul de a repeta formula folosită în lucrarea „Mituri şi legende din lumea filmului" — numărul 215 (anul IX) din 15 august 1932, desprinzînd imagini, fie ale unor tendinţe, fie ale unor înclinaţii, fie ale unor moravuri.

Ca o primă observaţie, ar fi de subliniat amănuntul că se trecea, probabil, printr-o acută criză financiară. Semnificativ în acest sens apare faptul că primele opt pagini cuprind reclame.

Coperta o înfăţişează pe marea actriţă austriacă Elisabeth Bergner alături de Anton Edthofer în *Der Träumende Mund.*

Filmele pe care studiourile Fox le anunţă pentru stagiunea 1932—33 cuprind cîteva nume care au rămas înscrise în istoria cinematografului. De pildă, cuplul Janet Gaynor-Charles Farrell (marii amanţi de celuloid ai epocii !) va trece pe pînzele ecranelor din ţara noastră în două filme : *Mary Ann* şi — se putea altfel ? — *Îndrăgostiţii.* Un vestit spărgător (calmaţi-vă !) de inimi al lui Fox era José Mojica, actorul mexican cu sprîncene groase frumos arcuite, cu buze cărnoase, ochi languroşi şi o privire ultraparşivă... Urma să apară în nu mai puţin de trei filme, dintre care unuia singur i se fixase titlul — *Legea haremului* — celelalte două avînd în locul titlului un semn de întrebare. Ceea ce însemna că nu se găsiseră încă titlurile potrivite pentru ele sau se urmărea intenţionat să se tulbure somnul bietelor noastre mă-

mici și bunici care se perpeleau întrebîndu-se cam despre ce putea fi vorba acolo. Clara Bow, una dintre fatalele epocii, roșcata poreclită „It", care încerca cu obstinație, în toate filmele, să taie respirația spectatorilor de sex masculin, era anunțată pe genericul filmului *Un drac de fată* (curat Satana !).

Cam acestea erau „bombele", hit-urile, restul înregimentîndu-se în producția de serie, adică filme cu artiști cunoscuți ca Victor MacLaglen, George O'Brien, Joan Bennett, Warner Baxter, Elissa Landi, Conchita Montenegru, Myrna Loy, dar fără pretenția de a statornici recorduri în materie de box-office.

Union-Film S.A., care reprezenta în țara noastră studiourile Universal, vestea spectatorilor români „o parte din producția de aur" pe 1932—1933. Dacă aurul nu era el tocmai aur, semănînd mai mult a gablonz, în schimb emoții, furnicături pe șira spinării, groază la discreție... Ascultați numai cîteva titluri : *Frankenstein* și *Omul invizibil*, acesta din urmă după romanul lui H. G. Wells, ambele cu Boris Karloff în rolul titular. Tot cu Karloff, *Cagliostro*. Apoi, *Clubul sinucigașilor*, după romanul lui Robert Louis Stevenson, *Secretul doctorului Miracol*, cu Bela Lugosi (interpretul lui Dracula). Un adevărat festin pentru iubitorii genului și, în plus, un regal pentru admiratorii westernurilor : 6 filme cu Tom Mix, 3 filme cu Ken Maynard, 2 filme cu Buffalo Bill, cîte 24 acte — toate nume cu rezonanță în lumea prerriilor și a saloonurilor...

În cadrul rubricii „Actualitatea în imagini", o singură ştire interesantă prin care se anunţă că Mistinguett, celebra dansatoare, revine pe ecran, urmînd să interpreteze rolul principal în filmul *Belle de Nuit*. Imaginea o înfăţişează pe dansatoare într-un schech interpretat la o serbare de binefacere. Ceea ce înseamnă — nu uitaţi anul : 1932 — că pentru Mistinguett operele de binefacere au reprezentat o pasiune, aproape o vocaţie, încă din tinereţe, pasiune care, cu scurgerea anilor, a devenit tot mai acaparatoare.

Articolul de fond al numărului pe care l-am frunzărit se bucură de o semnătură prestigioasă : Al. Graur şi tratează despre muzica în cinematograf.

Autorul începe prin a susţine că filmul vorbitor n-a revoluţionat numai tehnica cinematografică ci şi fondul producţiilor : odată ce noutatea consta din sunet, spectacolul avea să fie cu atît mai căutat cu cît conţinea mai mult dialog şi, mai cu seamă, mai multă muzică. Programul începea, în general, cu o „completare" sonoră, adică o bandă scurtă în care o orchestră oarecare scotea sunete mai mult sau mai puţin sălbatice din instrumente mai mult sau mai puţin bizare. Urma filmul principal care, pentru a da regizorului ocazia să plaseze cît mai multă muzică, se petrecea de obicei în lumea music-hallurilor sau a varieteurilor. Au trecut astfel pe ecranele mondiale zeci şi zeci de filme, care nu se deosebeau între ele decît prin chipurile interpreţilor şi — întrucîtva numai — prin ariile întrebuinţate. Se vede — continua Al. Graur — că, de la o vreme, publicul a obosit

pentru că filmele de music-hall s-au mai rărit. Au dispărut, în fine, și „completările sonore", înlocuite, cu mult succes și cu profit pentru spectatori, de jurnalele de actualități (singurul cusur al acestora e că de multe ori nu sînt actuale).

Arătînd că nu este împotriva muzicii în principiu, distinsul lingvist o considera admisibilă în cinema cu condiția să fie motivată prin ceva, și amintea că esența filmului, oricît de sonor ar fi, e imaginea, nu sunetul. Să fi rămas părerile din 1932 neschimbate pînă în 1979 ?

Mai departe, autorul dă cîteva exemple de folosire nepotrivită a adagiului muzical, scriind : „Cînd un înalt comisar al guvernului vine să-și ia în primire postul pe un vas de război și cîntă în fața marinarilor înșiruiți pe două rînduri, cînd studenții primesc cîntînd subiectul lucrării scrise la examen, cînd publicul instalat pe trotuarele unui oraș întreg acompaniază cu urale cîntecul unei persoane care trece în trăsură sau în sfîrșit cînd cosașii, de-a lungul trenului, cîntă aceeași arie pe zeci de kilometri, nu se poate să nu ne izbească neverosimilitatea faptului. Și neverosimilul e foarte greu de acceptat în artă."

În încheiere, Al. Graur arată, prin cîteva exemple sugestive, cum trebuie introdusă partea muzicală în contextul filmului :

„Aduceți-vă aminte de vocea conștiinței din *Milionul* lui René Clair și mai ales de *Cîntecul marina-*

rului. Cînd trebuie să se cînte la bord marşul Marie-Catherinei, nu se începe la un moment dat, la un semn al unui şef de orchestră nevăzut, ci băieţelul care coboară pe funie zvîrle un început de frază muzicală, un marinar o prinde şi continuă, un al treilea îi ia cîntecul din gură, pînă cînd însufleţirea devine generală şi Préjean începe să cînte cu sîrg. Iar spectatorul simte că muzica e necesară aici sau, în orice caz, e motivată. Veţi zice că mă leg de amănunte. Dar în general o operă de artă se judecă după felul cum sînt îngrijite amănuntele."

Întoarcem încă o filă...

Un articol intitulat „Rîdeţi !..." În primele rînduri se afirmă că „optzeci la sută din spectacolele pe care le prezintă astăzi omenirea sînt comedii. (Ce păcat că nu se mai poate susţine şi astăzi o asemenea aserţiune ! n.n.) Mai mult sau mai puţin reuşite, bineînţeles, e cert însă că toate urmăresc acelaşi scop : înveselirea spectatorului. Şi, la o proporţie atît de mare, e de asemenea firesc ca foarte puţine să fie pe deplin reuşite."

Mai departe, autorul citează răspunsul dat de Charles Chaplin unui ziarist care l-a întrebat cum reuşeşte să facă lumea să rîdă la fiecare scenă : „Punînd pe fiecare dintre spectatori într-una din situaţiile filmului. Unii rîd de ceilalţi şi viceversa ; în modul acesta obţin continuitatea umorului. Şi cum umorul cel mai viguros în viaţa de toate zilele e brodat întotdeauna pe o situaţie umană, — fie prostie, fie imprudenţă sau viciu — caut să-l redau întocmai.

Dacă oamenii ar fi convinși că viața însăși e o comedie bufă și că fiecare dintre noi colaborează la interpretare, eu n-aș mai avea nici un succes cu comediile mele. Filmele mele sînt ca pozele fotografilor amatori. Imaginea fixată pe placă relevă amănuntele și amănuntele privite apoi de înșiși autorii lor provoacă admirație, dezacord sau ilaritate. Eu lucrez prin surprindere atunci cînd îmi scriu scenariul."

Autorul articolului are în continuare o previziune de-a dreptul profetică, uluitoare astăzi : „Am urmărit îndeaproape evoluția celor doi nedespărțiți comici Stan Laurel și Oliver Hardy. La început, am avut impresia că acești doi actori nu vor reuși niciodată să se impună. Apăreau în comedii scurte, de factură ieftină și puerilă. Zilele trecute, am avut ocazia să vizionez ultima lor bandă, o comedie de lung metraj care va fi prezentată în stagiunea viitoare. Ei bine, cred că Stan Laurel și Oliver Hardy vor fi consacrați printre cei mai mari comici odată cu prezentarea acestei producții. Cei doi tovarăși au atins perfecțiunea genului."

În concluzie, se afirmă că „astăzi, cînd spectacolele se adresează unui public mult mai numeros decît în vremurile trecute, menirea lor e numai să înveselească. Lumea vrea să se distreze, să uite, pentru clipe cît mai des repetate, angrenajul dificil al vieții. În societatea modernă nu se mai discută literatură, filosofie, politică. Se povestesc anecdote. Charles Chaplin a fost primit în toate colțurile lumii cu mai mult fast decît un rege. Recunoștința mulțimii pentru opera de

înveselire ; o operă mai valoroasă decît orice în faţa oamenilor de azi..."

Iar, în ultimele rînduri, adresîndu-se cititorilor, le recomandă : „Rîdeţi ! Rîdeţi la comedii, rîdeţi de filmele proaste !... Şi dacă dramele nu vă plac, imaginaţi-vă că-s vesele şi rîdeţi !..."

Nici chiar aşa...

Răsfoim revista în continuare şi ajungem la pagina 14 din care aflăm, graţie unui actor nu foarte popular, Edmund Lowe, care este secretul succesului, secret dezvăluit unui debutant la solicitarea acestuia : „Vezi camera, colo ? Ei bine, acuma, dac-ai văzut-o, uit-o. Nu mai există. Cît timp te gîndeşti la ea, jocul dumitale va fi afectat, iar pe ecran principalul e să fii natural. Pentru a afla dacă ai izbutit acest lucru, ascultă criticile ! Poate că e cel mai important element de succes : să nu dispreţuieşti criticile, cum se face de multe ori la Hollywood. Profesionişti sau amatori, criticii nu urmăresc decît să te ajute şi să-ţi exprime părerea lor sinceră. Dar cea mai importantă e critica regizorului. Dacă regizorul îţi face observaţii, oricît de neplăcute ar fi, primeşte-le, căci el e autorul filmelor. De asemenea, trebuie să ştii să te porţi şi în oraş, nu numai în studio. Nu asculta mahalagismele şi nu le răspîndi mai departe. Nu te încrede în linguşitori. Nu face pe blazatul, căci entuziasmul este un factor esenţial, oricît de important personaj ai fi. Cultivă camaraderia. Dacă partenerii tăi au roluri mai mari decît tine, să nu încerci să-i eclipsezi. O să-ţi vină şi ţie rîndul. Dă-ţi toată

osteneala și regizorul o să te remarce, chiar dacă nu-ți cere decît să traversezi scena. În sfîrșit, încheie Lowe, cel mai greu lucru nu e să ajungi sus, ci să te menții după ce ai ajuns acolo. Trebuie să fii întotdeauna sincer cînd joci, fie și într-un rol secundar al filmului."

Nu se poate susține că sfaturile, deși nu fac gaură în cer prin originalitate, sînt lipsite de bun-simț și că n-ar merita atenția celor interesați, chiar dacă s-au scurs peste patru decenii de la proclamarea lor.

...Dar să vedem ce ne rezervă fila următoare. Se discută despre Felix Bressart, un comic realmente remarcabil pe care micul ecran ni l-a readus într-un rol dramatic, anul trecut, într-un film american de cinematecă, *Evadarea,* cu Norma Shearer, Robert Taylor și Conrad Veidt. Victimă a prigoanei naziste, ca mulți alți actori ai bătrînului continent, s-a refugiat în America, unde nu s-a mai bucurat de strălucirea de odinioară, obținînd doar roluri de plan secund.

Întrebat de un ziarist cum își învață rolurile, Bressart a repetat mirat întrebarea, spunînd : „Dar nu le învăț deloc. Le citesc de două-trei ori, pînă le uit. Nici nu sînt în stare să învăț ceva pe de rost. Îmi plăsmuiesc personajele dinafară înlăuntru și nu dinlăuntru în afară : mai întîi, după conținutul psihologic al rolului, îmi creez masca respectivă. Apoi, mă instalez în fața oglinzii și mă întreb : «Oare cum o fi vorbind un astfel de om ?» Și încep să vorbesc indiferent ce pînă-mi fixez tonul și accentul. Cît despre

textul rolului, îmi este de ajuns să știu despre ce e vorba, cuvintele le găsesc singur. În general, autorii acceptă textul meu, căci ei n-au jucat niciodată și nu-și dau seama bine de cuvintele pe care trebuie să le întrebuințeze personajele lor."

Se mai spune, în încheierea articolului, că Bressart improviza necontenit în timpul repetițiilor și, în funcție de reacția partenerilor, adopta sau respingea gagurile născocite ad-hoc, că nu putea suporta să-și vadă filmele și cînd, totuși, nu avea încotro și trebuia să asiste la proiecția unei scene turnate de el, se simțea foarte nefericit și exclama : „Cum am putut să fac ceva atît de prost ?".

Mai mult spirit autocritic nici nu s-ar putea pretinde unui biet muritor...

În mare vogă era, prin anii '30, Willi Forst. Personalitate complexă, regizor, actor și scenarist, Forst trecea în ochii admiratoarelor sale drept un juneprim foarte atrăgător. Acestea trebuie să se fi bucurat nespus cînd au citit revista pe care o frunzărim noi acum și l-au văzut pe idolul lor în frac deasupra unui anunț ademenitor : „Răsfățatul star va fi prezentat în două mari filme : *Prințul Arcadiei* cu Liane Haid și *Peter Voss, hoțul de milioane* cu Alice Treff și Paul Hörbiger."

În cadrul rubricii „Note... Reflecții... Imagini..." care ocupă două pagini, primul articol constituie un patetic memento cu prilejul comemorării încă unui an scurs (pe lîngă alți cinci) de la moartea lui Rudolph Valentino. Adresîndu-se cititoarelor revistei, senti-

mentalul reporter scrie textual : „Recunoaște, stimată cititoare : ai mai întîlnit pe ecran, chiar de cînd filmul a devenit vorbitor, un june-prim ca Rudolph Valentino ? A mai reușit cineva, de la moartea lui, să-ți insufle acel fior plăcut care te cuprindea ori de cîte ori își săruta partenera ? Nu ! Sînt sigur că nu. Rudolph Valentino era adevăratul tip născut pentru astfel de roluri. Statura sa impunătoare, privirea sa (Ah ! privirea aceea, căreia nu i-a rezistat nici o femeie) captivantă și zîmbetu-i cuceritor i-au adus aureola de glorie care a încununat, în scurtul timp cît a «domnit», activitatea sa cinematografică."

În ceea ce ne privește, nu sîntem prea convinși că cititoarea resimțea o plăcere chiar atît de mare cînd Valentino săruta altă femeie, dar, în sfîrșit, nu e cazul să ne amestecăm ; mai cu seamă că reporterul discută despre celebrul actor ca despre un prieten intim, pe care dealtfel îl și mîngîie cu diminutivul Rudy, așa încît să ne vedem de-ale noastre...

...și să întoarcem încă o filă. Am ajuns la rubrica „Hollywood Reportaj". Începutul nu-i tocmai de bun augur. Primul titlu : „Un mare furt la Hollywood". Aveți emoții ? Păstrați-vă calmul, totul nu-i decît o furtună într-un pahar cu apă. Să vedeți. Cică acum cîtva timp, mai multe vedete de primă mărime au fost pur și simplu jefuite de toate bijuteriile. Cîteva zile, Hollywoodul a fost liniștit. Dar iată că zilele trecute un alt furt îndrăzneț de bijuterii s-a săvîrșit la locuința tinerei vedete Edy Kaman. Vedeta tocmai plecase de acasă într-o excursie. Profitînd de faptul

că ea era plecată, o bandă de hoţi s-a introdus în casă cu intenţia de a jefui tot. Vedeta avusese însă grijă să-şi ascundă bine toate bijuteriile. Totuşi, hoţii au dat peste un colier-imitaţie şi l-au furat. Cînd s-a întors acasă, Edy Kaman a găsit toate lucrurile răvăşite. Un prieten care o însoţea, văzînd că nu e hotărîtă să reclame poliţiei că a fost victima unor hoţi, a întrebat-o :

— Nu-ţi lipseşte nimic ?

— Ba da, un colier. O imitaţie după un colier al meu foarte scump. Am făcut-o înadins dacă se întîmplă vreo nenorocire cu colierul veritabil.

— Cît te-a costat imitaţia ?

— 15 000 de dolari !...

— Şi originalul ?

— 18 000 de dolari !

Totuşi, vedeta a dormit în noaptea aceea fericită că nu i s-a furat decît colierul cel „fals", cel veritabil rămînînd în posesia ei.

N-aţi gustat poanta ? Nici noi. Dar asta nu înseamnă că trebuie să săvîrşim impoliteţea de a nu zîmbi măcar...

...deşi cu subiectul următor nu-i deloc de glumit : răpirile la Hollywood. „Se pare că în momentul de faţă Hollywoodul tremură în permanenţă de frica răpitorilor. Harold Lloyd a primit un bileţel pe care scria numai atît : «Acum e rîndul copiilor tăi». Se bănuieşte că e o glumă de prost gust, totuşi Harold a luat măsuri... Maria Sieber, fata Marlenei Dietrich, are un paznic special, un Hercule cu numele de Harry

Wright, care a fost în slujba unui rege și a unui lord. Tom Mix a dăruit fetiței sale, Tomasina, un revolver și a învățat-o cum să-l mînuiască. Rămîne de văzut dacă va avea prilejul. Marlene Dietrich, Bessie Love, Ann Harding și-au pus gratii solide la ferestre. În felul acesta speră să împiedice intrarea hoților."

Concluzia reporterului era că, în realitate, alarma n-avea nici un temei, că onorabilele vedete ar fi fost coautoare ale acelor zvonuri menite să le facă publicitate în mod gratuit.

Ceea ce, cunoscînd moravurile cetății filmului de atunci, n-ar fi fost de mirare...

„Sub nivel" se intitulează articolul următor, încadrat în rubrica de probleme ale breslei, „Profesionale".

Despre ce era vorba ? Deși sîntem în 1932, filmul vorbitor nu izbutise încă să egaleze, din punct de vedere calitativ și al beneficiilor materiale, filmul mut. Se pare că un critic cinematografic american ar fi avut curajul să declare că în timp ce costul unui film vorbitor e aproape dublu, valoarea lui este pe jumătate. Iar colegul nostru de la „Cinema" scria textual : „Oricît s-ar zbate marii realizatori să dea la iveală filme cît mai bune, e foarte greu să reușească. Un film vorbitor poate fi amuzant, emoționant și, în unele cazuri, bun. Atît și nimic mai mult. Rar filme vorbitoare care vor reuși să treacă în rîndul celor de succes răsunător. Filme de succes răsunător n-au fost decît cele mute. Și dovezi foarte recente justifică întru totul aceste afirmațiuni. Un singur film a făcut

excepție, o singură realizare a cunoscut un succes ca pe vremea filmului mut, dar... această realizare nu era vorbitoare. A fost *Luminile orașului.* Singurul care s-a remarcat mai cu deosebire și care s-a asemănat cu vechile filme mute. Diferite încercări de comparație au fost în defavoarea filmului vorbitor. Citeva filme vorbitoare, după scenariile unor filme mute, au fost într-adevăr izbutite, dar nu se pot compara nici pe departe, ca valoare, cu cele dintîi. În America, filmul care a obținut cel mai mare succes material a fost *Variété* al Liei de Putty. După el, imediat vine celebra realizare a lui D. W. Griffith, *Nașterea unei națiuni.* După cum se știe, acest film a atins rețeta maximă de 12 000 000 dolari, pe cînd cel mai mare succes de casă al filmului vorbitor l-a obținut *Cîntărețul nebun* al lui Al. Jolson, care n-a atins decît jumătate din această sumă. Exemple din acestea sînt multe. Care va fi rezultatul acestei situațiuni ? Încă nu s-a găsit cheia care să poată deschide și filmului vorbitor perspectiva unor succese, cel puțin la fel de mari ca ale filmelor mute ?" se întreba, în încheierea pasionatei sale pledoarii, autorul articolului.

...Șapte ani mai tîrziu, cheia — și nu o cheie obișnuită, ci una de aur, a fost găsită... Toate succesele filmului mut, în frunte cu faimoasa *Naștere a unei națiuni,* au fost depășite cu mult de filmul *Pe aripile vîntului,* realizare sută la sută vorbitoare...

În ceea ce-i privește pe spectatorii care nu suportau să audă vorbindu-se pe ecran, preferînd filmele

mute, astăzi nu suportă nici un minut fără sunet. Cînd se produce cîte o mică defecțiune tehnică, în timpul proiecției, mulți spectatori, altminteri foarte civilizați, ar fi ispitiți să atenteze la integritatea corporală a operatorului proiecționist...

Tot în cadrul rubricii „Profesionale" se publică o scurtă notă cuprinzînd declarațiile regizorului Paul Fejos, care, după ce a turnat o versiune a filmului *Fantomas* în Franța, s-a exprimat în felul următor despre producția cinematografică franceză : „În primul rînd, studiourile franceze au o mare lacună. În toate domnește o debandadă de nedescris. În Franța se ignorează ceea ce în America a constituit unul din punctele principale : metoda, spiritul colectiv, entuziasmul în timpul lucrului și alte principii asemănătoare care au dus-o la prosperitatea de acum. Elaborarea unui film e o muncă prea complexă pentru un singur om. E necesar ca fiecare să-și îndeplinească conștiincios datoria. Micile certuri personale, geloziile trebuie să dispară în fața operei comune. Iată un exemplu care va dovedi îndeajuns ceea ce susțin. În timp ce filmam *Fantomas* am avut nevoie să fotografiez un tren în mers. În America, într-o asemenea eventualitate, aș fi telefonat unei agenții care mi-ar fi indicat în zece minute ora și locul unde îmi puteam realiza scena. Aici mi-au trebuit opt zile ca să capăt o indicație care... pînă la urmă s-a dovedit a fi greșită."

Cu poșta cititorilor, intitulată „Să stăm de vorbă", după care urmează iar reclame — de data aceasta

obiectul anunțurilor îl formează numele și adresele caselor de locație din București — se încheie numărul din 1932 al revistei „Cinema", nu înainte de a aduce la cunoștința cititorilor și mai ales a cineaștilor de profesie : „O ocazie unică ! Filme mute, șlagăre în perfectă stare, cu un vast cîmp de exploatare în provincie, vinde foarte avantajos Gloria Film, București, I — Bulev. Carol, 22".

Glorioasele filme mute își trăiau ultimele clipe pe ecranele unor modeste cinematografe provinciale... Mărire și decadență ! Se trăgea cortina peste o epocă într-adevăr glorioasă, epoca pionierilor celei de-a șaptea arte...

...Anii au trecut, revista a crescut și ea... în înălțime și chiar în lățime, schimbîndu-și nu numai formatul, ci și condițiile de imprimare, net îmbunătățite.

Sîntem în 1937, în perioada cea mai prosperă a publicației, în al XIV-lea an de existență, mai exact la nr. 346 din 16 Octombrie. De pe coperta I ne surîde galeș și oarecum studiat (doar era și regizor !) Willi Forst, cu prilejul apropiatei premiere a filmului său *Burgtheater*. Publicarea portretului pe copertă reprezenta o fericită împletire a lirismului cu... proza : actorul era frumușel și atrăgea nu numai cumpărătoarele ci și... o chitanță pentru publicitate.

Revista se deschide cu un reportaj pe două pagini intitulat „Ducesa de Windsor a plîns din pricina Gretei Garbo".

Ducesa de Windsor era fosta doamnă Wallis Simpson pentru care ducele de Windsor renunțase la tronul Angliei. Povestea lor de iubire a stîrnit un mare scandal la Curtea Angliei și a reprezentat multă vreme o adevărată mană cerească pentru presa specializată în știri de senzație.

Se pare că, cu prilejul unei călătorii la Paris, ducesa a fost văzută intrînd într-un cinematograf în care se reprezenta filmul *Dama cu camelii* al Gretei Garbo. Cetățeanul care o recunoscuse pe ducesă ar fi exclamat surprins : „Ducesa de Windsor ! Intră în cinema !“ Într-o clipă, o mulțime de curioși au năvălit în sală, în vreme ce alții s-au hotărît s-o aștepte în fața cinematografului.

„La ieșire — ne asigură reporterul — s-a putut vedea clar că ducesa avea ochii roșii ! Lăcrimase așadar !“

Dar oare — se întreba același reporter — cînd, în iarnă, se va proiecta pe ecranele lumii întregi povestea Mariei Walewska, femeia care a iubit un împărat, fără să-l coboare de pe tron, ducesa de Windsor va veni să vizioneze și această peliculă ?

Întrebare cu cheie... „Fără să-l coboare de pe tron...“ Ați priceput aluzia. Noi, cei de la „Cinema“, eram dați naibii cu poantele noastre mortale.

Paginile următoare au o tentă tristă : a murit Renate Müller, una din cele mai frumoase și mai populare ingenue ale filmului european și revista îi con-

sacră un spațiu mare publicînd prima parte a poveștii vieții ei.

Tristețea este curînd alungată de următoarele două pagini în care ni se prezintă, în text și imagini, noul film al perechii Fred Astaire — Ginger Rogers, *Invitația la dans.*

Într-un avînt nestăvilit și folosind un limbaj cam bombastic, autorul — în persoana căruia se ghicește ușor un publicity-man — ne asigură că „filmul cuprinde o serie de lucruri noi, îndrăznețe, care vor rămîne, dacă putem spune astfel «istorice», așa cum a rămas «Carioca» creată de ei în primul lor film. Apoi, un dans pe rotile executat de Fred și Ginger, dansul mașinilor interpretat de Fred în ritmul mașinilor din sala motoarelor pe vapor și o parodie de dans clasic. Un alt număr senzațional : Fred dansează cu 20 de dansatoare purtînd măști care reproduc toate chipul lui Ginger Rogers".

Dacă mai adăugăm la toate acestea că muzica aparține lui George Gershwin, ne putem da ușor seama că era vorba de un film căruia — folosind același stil bombastic — i-am spune antologic...

Dar să trecem mai departe.

În cadrul unui serial intitulat „Oameni de cinematograf văzuți cu lupa", se schițează una din figurile centrale ale breslei : producătorul. Autorul e maliția întruchipată. Ascultați începutul : „Insul cu banii. De regulă generală nu-i are. Mizează pe prietenul bătrîn și putred de bogat al unei fete cu veleități de

vampă. Şi pe avansurile pe care i le vor da distribuitorii filmului după primele cinci sute de metri de peliculă brută." Iar la sfîrşit : „Cînd filmul lui prinde, producătorul declară : «Spuneţi că e un succes ? O fi, nu zic altfel. Însă nu pentru mine. Pierd un milion şi jumătate. De pe urma filmului cîştigă numai actorii, tehnicienii, distribuitorii şi proprietarii de săli.» Producătorii trăiesc — asemeni negustorului din anecdotă — din ceea ce se pierde."

Ce vă spuneam ? ! Daţi naibii rău de tot...

Să păşim acum mai departe, însă cu paşi mărunţi şi precauţi : ajungem pe un teren minat... Revista „Cinema" caută elemente pentru filmul românesc. Iar — pentru a nu ştim cîta oară — prindeau contur nişte speranţe deşarte. Evident, revista n-avea nici o vină că, din cînd în cînd, datorită iniţiativei vreunui romantic incorigibil, începea să se întrevadă o lumină pîlpîitoare la orizont, care era luată drept pretext pentru însăilarea unor visuri. Noul concurs iniţiat de revistă era prezentat cu următorul cuvînt introductiv : „Faţă de activitatea din acest an (? !) se pare că industria românească de filme începe să se aşeze pe baze mai serioase. În vederea creării unei pepiniere de elemente pentru filmul românesc, revista noastră a lansat un mare concurs. Oricine crede că are însuşiri cinematografice este rugat să completeze bonul din această pagină. Bonul se va trimite pe adresa revistei «Cinema», str. Const. Mille 5—7—9, făcîndu-se pe plic menţiunea «Pentru filmul românesc». Împreună cu bonul, fiecare concurent va tri-

mite una sau mai multe fotografii." Buletinul de participare al concursului „pentru găsirea de elemente utilizabile în filmul românesc" solicita următoarele date : numele și prenumele, profesiunea, vîrsta, adresa, aptitudini artistice, studii speciale.

...Și astfel, an de an, prin tot felul de concursuri, făceam stocuri de „speranțe" pentru filmul românesc, stocuri de artiști și artiste cu care am fi putut acoperi necesitățile Hollywoodului pe mai mulți ani...

„Nu mai vreau să fiu gangster !" declara George Raft pe pagina a noua a revistei pe care o cercetăm.

El a spus răspicat și vehement : „M-am săturat să tot fac pe gangsterul. De azi înainte nu mai primesc nici un rol care să-mi împrumute aspectul acestor ființe temute."

Motivul ? Extrem de interesant. George Raft, prototipul gangsterului american pe ecran, și-a dat seama că acest gen de personaje care, la un moment dat, părea că obținuse adeziunile unui vast contingent de cinefili, nu-i mai putea crea decît antipatii și de aceea l-a părăsit. „A fi gangster nu mai constituie o meserie rentabilă azi pe ecran. Locul acestora a fost ocupat de către faimoșii *G-men*, apărători ai ordinei, pe care publicul îi agreează neînchipuit de mult. La rîndul meu, doresc simpatia publicului ; iată de ce am rupt-o cu «gangsterismul» și intenționez să devin un om onest, văzut cu ochi buni de admiratorii mei" — și-a încheiat declarațiile Raft.

„Așadar — comentează autorul articolului — d. Raft și-a dat demisia din funcția de gangster, pe care o ocupa cu atîta... demnitate, pentru a se face om cumsecade. Nu fiindcă ar fi avut mustrări de conștiință — Doamne ferește ! — ci pentru că, după cum însuși afirmă, această îndeletnicire nu mai dădea randamentul dorit. Prin urmare, din interese pur materiale. Un mic comentariu se cuvine să acordăm apoi faptului că Raft, deși actor remarcabil, și-a putut crea totuși antipatii de pe urma personajelor sale. Va să zică, eroii imaginari întruchipați de Raft în film — gangsteri ale căror fizionomii erau modelate cu iscusință de scenariști și machiori — au făcut o atît de proastă impresie spectatorilor încît această antipatie s-a revărsat chiar și asupra actorului. Ciudat, nu ? Există într-adevăr unii spectatori care proclamă antipatici pe toți actorii puși să joace roluri de intriganți, gangsteri, răufăcători etc. Este un raționament explicabil prin jocul perfect al actorilor respectivi. Căci numai atunci cînd interpretul gangsterului, intrigantului, răufăcătorului, a izbutit s-o supere pe Măria Sa Publicul, înseamnă că rolul său e desăvîrșit. Hotărîrea d-lui Raft de a părăsi genul i-a fost impusă deci de spectatori. Altfel ar fi riscat să ajungă în dizgrație. Te pui cu publicul ? !"

Respectul pentru adevărul istoric ne obligă să precizăm că, în ciuda declarației sale, George Raft n-a părăsit genul și a mai tras cu revolverul (pe ecran, firește) pînă la vîrsta senectuții...

În ceea ce privește comentariul reprodus mai sus, dacă v-a plăcut, autorul lui vă mulțumește. Dacă nu, loviți cu milă : a fost scris la vîrsta de 18 ani.

Corespondentul revistei „Cinema" la Hollywood, Joseph de Valdor — despre care s-a vorbit mai pe larg în „Mituri și legende" — a stat de vorbă la o serată cu Gary Cooper. Subintitulat „Cow-boy-ul în smoking. Depănare de amintiri", reportajul conține relatarea acestei convorbiri.

Dialogul a început în jurul cîtorva filme pe care Gary Cooper le-a turnat în decursul anilor trecuți. Corespondentul a menționat două scene : scena procesului din *Extravagantul Mr. Deeds* și scena de dragoste cu Marlene Dietrich în *Dorință*. Gary Cooper pare surprins. N-ar fi crezut, a declarat el, că există persoane care să memoreze lucruri petrecute pe ecran cu atîta timp în urmă. El însuși le-a uitat aproape. Procesul... Ah, da. N-a pronunțat probabil niciodată într-o scenă atîtea cuvinte ca acolo. În ceea ce privește scena de dragoste cu Marlene Dietrich... a fost el însuși surprins de ea cînd a văzut-o pe ecran. În studio, această scenă i s-a părut mai degrabă stupidă... Ajungînd la acest subiect, Gary și-a amintit de o scenă de dragoste turnată cu cinci ani în urmă, care însemnase un mare obstacol în evoluția sa. Se turna *Children of Divorce*, cu Esther Ralston, Clara Bow și el. Timp de două zile se lucrase intens la această scenă. Imposibil de obținut un rezultat satisfăcător. Nu putea s-o joace și pace ; se simțea stin-

gherit, se vedea ridicol. A treia zi, părăsi Hollywoodul. Fu chemat înapoi mai tîrziu, dar refuză. Ideea de a juca din nou acea scenă cu Ralston îl îmbolnăvea.

În timp ce reporterul și actorul stăteau de vorbă, o femeie tînără și vioaie se apropie de ei. Era blondă, mărunțică, foarte frumoasă. „Ha, ha ! gunguri ea. Ce aud, d-le Cooper ? După afirmațiile dumitale, s-ar spune că urăști femeile și că n-ai fi în stare să faci rău nici unei muște. Dar noi ne cunoaștem..." Se aplecă apoi la urechea reporterului pentru a-i face confidențe. Numai că „șoaptele" ei le puteau auzi toți invitații : „Se știe prea bine... Nu citez decît pe Clara Bow... și Lupe Velez, și..."

„Teribil ! remarcă Gary Cooper. Pentru o astfel de femeie m-am aventurat în cariera cinematografică."

Abia ieșise din colegiu cînd primi lovitura de trăznet. Părinții săi erau oameni cu stare. El însuși avea o slujbă bună în redacția ziarului din Helena (Montana)... Nu, nu era reporter ; era desenator, dar voia să se impună în fața fetei pentru care nutrea o deosebită afecțiune. Scoase de la bancă cele două sute de dolari pe care le avea strînse și plecă la Los Angeles pentru a-și găsi o situație mai bună. A eșuat. Los Angeles n-avea ce face cu un modest desenator din Helena. El nu voi însă să se întoarcă la ai săi după acest eșec. Era mereu stăpînit de ambiția de a se impune fetei și, mai mult decît atît, voia să cîștige bani mulți pentru a se putea căsători cu ea. Mer-

gea din poartă în poartă, oferindu-se să facă portretul locatarilor pentru 50 de cenţi. Pe lîngă aceasta, picta placate de reclamă pentru cinematografe. Mai tîrziu, deveni agent de asigurare, apoi vînzător de cravate etc. Toate acestea nu-i aduseră nici un venit însemnat. Adeseori, suferea de foame şi dormea pe unde găsea. Nu-şi avea asigurată nici suma derizorie pe care o plătea pentru umila-i odaie mobilată... Avea pe atunci 23 de ani. La această vîrstă suporţi greu foamea. Primele tentative de a îmbrăţişa cariera cinematografică i-au plăcut şi nu i-au plăcut. Uneori avea de lucru, alteori era şomer. Uneori mînca, alteori ţinea post... Evident, pe atunci nu i se încredinţau roluri. Ducea viaţa mizerabilă a miilor de figuranţi din Hollywood. Cînd lucra, cîştiga 7 dolari pe zi. Era folosit întotdeauna în filme cu cowboys pentru că era înalt şi ştia să călărească bine. Pe vremea aceea se turnau foarte multe filme despre Far West. Tocmai începuse să se lanseze şi visa să se întoarcă la Helena, cînd i se oferi rolul principal într-o serie de westernuri de scurt metraj. Ceea ce însemna că avea de primit 50 de dolari pe săptămînă. În epoca aceea, suma reprezenta o avere pentru el. Rămase deci la Hollywood şi telegrafie buna veste la Helena. Acum se putea căsători cu femeia visurilor sale. Dar ea fusese mai puţin statornică decît el... Între timp, se căsătorise cu altul. Întîmplare fericită pentru el... Gary i-a rămas recunoscător fostei sale prietene... De atunci n-a mai suferit niciodată de foame.

Interesant de remarcat faptul că — după cum i s-a confiat corespondentului — Gary Cooper considera ridicolă pentru un bărbat profesiunea de actor de cinema. „Dacă ai alură frumoasă și voce agreabilă — spunea el — cîștigi multe parale.“ Și adăuga : „Toate acestea sînt bune poate pentru o femeie, dar pentru un bărbat normal, demn de acest nume, este...“ De ce nu părăsea atunci Gary Cooper Hollywoodul ? Recunoștea că acolo se cîștigau multe parale, ceea ce îi permitea să-și procure toate lucrurile la care rîvnise odinioară. Gary detesta seratele, ca aceea la care lua parte. Apoi, nu-i plăceau nici societatea, nici orașele mari. Nu agrea decît viața în aer liber, pescuitul, natația, călăria.

Dar cum credem că am împins cam prea departe indiscreția, să-i lăsăm pe cei doi interlocutori să-și bea liniștiți whisky-urile și să trecem tiptil mai departe...

Cu alte cuvinte, să-l lăsăm pe Gary Cooper pentru Merle Oberon, al cărei portret este prezentat în șase imagini foarte frumoase, sub un titlu expresiv : „Vedeta cu ochi languroși și păr castaniu“. Aflăm că s-a născut la 19 februarie 1911, în insula Tasmania ; că tatăl său, ofițer în armata engleză, a murit cu trei luni înaintea nașterii ei ; că a trăit, împreună cu mama ei, timp de doi ani, la Bombay ; că a plecat apoi la Calcutta, unde și-a petrecut zece ani în casa unchiului ei, urmînd cursurile colegiului Martinère ; că, la 16 ani, Merle Oberon, pe numele ei adevărat Estelle Merle O'Brien-Thompson, a fost primită în-

tr-o asociație teatrală de amatori, „Cats" (Pisicile); că a jucat pe scenă și a cîntat în terțete sau în cor; că, la 17 ani, a plecat în Anglia, unde a făcut figurație timp de doi ani, pînă ce a fost descoperită de Alexandru Korda; că primul ei film s-a numit *Nuntă cu repetiție* și a marcat începutul unei cariere prodigioase: rolul Annei Boleyn în *Viața particulară a lui Henric al VIII-lea, Macul roșu* cu Leslie Howard, *Viața intimă a lui Don Juan* cu Douglas Fairbanks jr., *Folies Bergère* cu Maurice Chevalier, *Dușmănia, Infamia, Cocoșatul de la Notre-Dame* cu Charles Laughton și — înaintea tuturor — personajul Cathy din *La răscruce de vînturi* cu Laurence Olivier.

În rîndurile finale ale acestui portret biografic, autorul, adresîndu-se cititoarelor, le spune de la obraz: „Sînt sigur că veți căpăta gălbinare de amărăciune că această Merle Oberon a ajuns și ea actriță, fiindcă încercînd o comparație — în oglindă — veți cădea de acord, dumneavoastră și cea din oglindă, că sînteți mult mai frumoasă decît Merle Oberon."

Sau, academic vorbind, goange...

„Miriam Hopkins s-a căsătorit cu Anatole Litvak" este titlul articolului următor, în care se povestește cum cunoscuta actriță americană — interpreta unuia din primele filme colorate, *Becky Sharp* — l-a cunoscut pe reputatul cineast de origine cehă pe bordul transatlanticului „Normandie". Miriam se întorcea dintr-un lung voiaj întreprins în Europa, cu escale la Berlin, Roma, Paris și Viena.

După ce se fac unele insinuări tendențioase — „fără îndoială, Miriam și Litvak s-au bucurat de o singurătate îmbietoare, în acea primă noapte, pe bordul transatlanticului" și se adaugă cele trei puncte buclucașe — se amintește declarația pe care a făcut-o vedeta după prima sa căsătorie, cu William Austin Parker : „Căsătoria este o experiență sentimentală. Chiar dacă se termină printr-un dezastru, este bine să fii inițiat, căci nimic nu e mai important decît experiența noastră personală."

Din aceste afirmații autorul trage concluzia că luciditatea ar fi trăsătura dominantă a actriței. Tot ce se poate.

După pagina cu imaginile candidaților la gloria ecranului — pagină nelipsită, o lungă perioadă de timp, din fiecare număr al revistei — întîlnim o prezentare a filmului *Noaptea roșie (La nuit de feu)* în regia lui Marcel L'Herbier, avînd în distribuție mari actori ca Victor Francen, Gaby Morlay, Signoret, Georges Rigaud, Madeleine Robinson și alții. Se povestește în extenso scenariul filmului care, în acel moment, rula pe ecranul cinematografului Aro. Era o formulă obișnuită de reclamă și nu una dintre cele mai puțin atrăgătoare, dacă subiectul avea darul să trezească interesul viitorului spectator. În cazul în speță, o femeie tînără și frumoasă, căsătorită cu un bărbat în vîrstă, se îndrăgostește de cel mai bun prieten al soțului ei. „Nu am a-ți reproșa nimic, Lisa. Tu nu ești cu nimic vinovată. Plec, dispar din calea ta...

pentru că vreau să fii fericită cu el" — scrie soțul într-o scrisoare pe care i-o lasă înainte de a părăsi domiciliul conjugal.

Dar — nu mai plîngeți, că a hohotit destul bunica *și pentru dvs. ! — pînă la urmă totul se termină* cu bine : ea se întoarce la soțul ei (numai pe el l-a iubit cu adevărat ! se jură pe toți sfinții), tînărul va face o carieră frumoasă și toată lumea va fi fericită.

„Viața mea" de Ginger Rogers își deapănă în continuare episoadele prin fața ochilor înlăcrimați ai cititorilor... care au fost induși în eroare anunțîndu-li-se moartea vedetei lor preferate. (În „Mituri și legende din lumea filmului" există o relatare amplă a cazului, dezvinovățirile și scuzele de rigoare, pe care le reînnoim cu acest prilej, urînd actriței, căreia se pare că anticipațiile noastre funeste i-au purtat noroc, încă mulți ani de viață și o reintrare triumfală pe ecran.)

Am ajuns, în sfîrșit, la multgustata rubrică „Filmele săptămînii", semnată de D. I. Suchianu. Sînt analizate șapte filme, printre care *S-a născut o stea* despre care mereu tînărul nostru decan al criticilor cinematografici scria : „Este o fină și tulburătoare creație a marelui regizor William Wellman (actori : Fredric March și Janet Gaynor). Dacă filmul nu era colorat, toată lumea l-ar fi găsit excelent. Dar fiindcă onor. publicul e obișnuit a ști că filmele în culori au un conținut slab, a dedus, cu spiritul filosofic de

generalizare care caracterizează numitul onor. public, că *S-a născut o stea* nu poate fi o lucrare de mare clasă. Și totuși este. Toată ferocitatea moravurilor de la Hollywood ne este zugrăvită în mod impresionant și fără nici un efect insistat. Apoi personajul masculin — omul simțitor care nu se împacă cu mentalitatea absurdă hollywoodiană și, demoralizat, își ratează viața — constituie o analiză psihologică subtilă și emoționantă. Încă o dată, păcat că n-a fost un film în alb și negru. Dar, și așa trebuie — nu văzut, ci : revăzut."

O impresie mult mai puțin favorabilă i-a lăsat criticului filmul *Prințesa patinajului* cu Sonja Henie, Adolphe Menjou, Don Ameche și frații Ritz pe care-l consideră „un model de risipă de talente și de invenții cinematografice. Am zis risipă fiindcă risipă este : adică efort mare pentru rezultat artistic puțin. Dar chiar așa, puțin cum e, tot justifică plata biletului de intrare. Căci dacă filmul, ca atare, e inexistent, în schimb fiecare fragment în parte e interesant. Firește, Sonja Henie, ca actriță, este insuportabilă. Iar «numerele» ei de patinaj, care puteau să fie de o mare frumusețe, au fost stricate printr-un amestec supărător de fiorituri baletistice. Frații Ritz au un «număr» pe gheață care e într-adevăr uluitor ; în schimb celelalte sînt cam monotone și dau impresie de deja-văzut. Mai este și un episod muzical (un concert de «muzicuță», știți, acele mici armonici de gură)

de un haz și de o bogăție sonoră care forțează admirația. Dar încă o dată, filmul, ca film, e inexistent. Păcat de toate gag-urile cheltuite într-însul și care, puse într-un film mai unitar, ar fi cîștigat mult în valoare."

Observații pertinente, vorbe de duh, imagini sugestive, neașteptate figurează și în celelalte recenzii ale rubricii care constituia unul din punctele de atracție ale sumarului fiecărui număr.

Ce s-a întîmplat în decurs de o săptămînă în lumea cinematografică de pe toate meridianele globului aflăm din rubrica „În 7 zile". Să spicuim : Zvonul care anunța că Julien Duvivier va pleca la Hollywood a devenit realitate. Data plecării marelui regizor a fost fixată pentru 20 octombrie, cînd Duvivier se va îmbarca pe „Ile-de-France", întovărășit de soția și copilul său. — Filmul cel mai scump al anului 1937 va fi, după cum anunță Hollywoodul, *Robin Hood*, al cărui buget se ridică la 1 600 000 de dolari. Realizat în culori, filmul va fi interpretat de Errol Flynn și regizat de William Keighley. — Danielle Darrieux, care a plecat recent la Hollywood, va primi pentru cinci ani fantastica sumă de 120 milioane lei. Ea va avea totuși dreptul să turneze cîteva filme în Franța. — Romanul „Marie Antoinette" de Stefan Zweig va fi transpus pe ecran de M.G.M., cu Norma Shearer în rolul principal. În vederea acestei reali-

zări, vor fi cumpărate din Franța mobile și costume în valoare de 200 000 de dolari." [1]

Revista „Cinema" lansează un nou concurs senzațional, se anunță în pagina în dreptul căreia ne aflăm acum. Din cînd în cînd, din dorința de a ține mereu treaz interesul cititorilor pentru revistă și, eventual, de a spori numărul acestora, se inițiau diverse concursuri cu premii. Participanții erau invitați să-și dovedească cunoștințele cinematografice, spiritul de deducție, perspicacitatea. Ultimul concurs, intitulat „Ochi, Guri, Frunți", la care participaseră peste 5 000 de cititori, ceruse acestora să descopere căror vedete le aparțineau ochii, gurile și frunțile din portretele starurilor respective decupate și prezentate separat. Noul concurs, înzestrat cu cinci premii, dintre care primele trei dotate cu diverse sume de bani, al patru-

[1] Cîțiva ani după aceea, în 1944, puțin după Eliberare, am publicat la rubrica cinematografică a unui săptămînal cultural, „Spectator", o notiță în legătură cu *Marie Antoinette*. Iată conținutul acelei notițe : „Acest film a sosit în țară cu mult înainte de a începe războiul. Abia acum însă va vedea lumina ecranelor bucureștene. Premiera va avea loc, concomitent, la Aro și Capitol, probabil chiar săptămîna viitoare. Socotim interesant să amintim că *Marie Antoinette* a rulat în 1938 o singură zi, la Carlton, unde a fost oprit de aceeași cenzură care, cu cîteva zile înainte, îi acordase cuvenita autorizație de prezentare. Dealtfel, aceste sisteme erau frecvente în vremea trecutului regim al Cenzurii Filmelor : la ora 3, de pildă, se dădea «viza de rulare» și la ora 7 seara se ridica filmul din cabina operatorului pe motiv că unul din domnii cenzori se sesizase subit de anumite scene sau pa-

lea cu un abonament pe un an la revistă, iar al cincilea cu 3 fotografii-tablouri de vedete, pretindea cititorilor participanţi să indice filmele şi partenerii a 6 staruri ce urmau să apară în tot atîtea numere consecutive ale revistei. Prima pe listă era Marlene Dietrich. Talonul de participare cuprindea douăsprezece locuri rezervate pentru titluri de filme şi tot atîtea nume de parteneri. Dvs. aţi putea răspunde ?

În timp ce cei interesaţi se străduiesc să afle răspunsurile, trecem mai departe, nerăbdători să parcurgem cea mai citită rubrică a revistei, dialogurile cu cititorii. Puzderie de răspunsuri şi, totuşi, iată că nu prea ai ce spicui ; se pare că a fost o săptămînă de mare criză pentru inspiraţia poştaşului. *Camelia* voia să-i scrie lui Robert Taylor dar, în acelaşi timp, dorea să ştie dacă i se va răspunde. I se replica : Taylor răs-

saje care făceau imposibilă prezentarea lui în faţa publicului. De multe ori, era suficient să se sesizeze... o rudă a unui cenzor pentru ca filmului să i se refuze dreptul de a mai fi prezentat. Revenind la *Marie Antoinette,* ţinem să subliniem faptul că iniţiatorul acestei transpuneri, căreia studiourile Metro Goldwyn Mayer i-au asigurat o montare monumentală, a fost regretatul producător Irving Thalberg, supranumit «Napoleonul Hollywoodului». După moartea sa, survenită în momentul cînd filmul se afla încă într-o fază embrionară, Norma Shearer, tovarăşa lui de viaţă, a stăruit pe lîngă studiourile M.G.M. să ducă la bun sfîrşit realizarea ca un omagiu închinat memoriei lui Thalberg. Şi astfel s-a născut versiunea cinematografică a cunoscutului roman al lui Stefan Zweig. Aceasta este cel puţin versiunea oficială pe care au pus- o în circulaţie studiourile în preajma turnării filmului."

punde admiratoarelor sale numai cînd are insomnie, dureri de șale sau de dinți... Paul Dan (vechiul poștaș, n.n.) luptă ca voluntar în străinătate. Iată un adevărat erou ! Dealtfel dovedea aptitudini eroice încă de cînd colabora la revista noastră : citea absolut toate misivele curierului său fără să consume vreun piramidon... *Fri-Fri,* în calitate de admiratoare a lui Errol Flynn, dorea să afle noutăți despre favoritul ei. Iată răspunsul : În clipa de față, se află la Hollywood unde așteaptă să înceapă turnarea unui nou film. Între timp, își pierde vremea cu prepararea bulionului în vederea sezonului apropiat. Cred că răspunde... la telefon ! *Vasco da Gama :* Iubite personaj, iartă-mi lipsa de istețime, dar eu unul nu pricep nimic din cele ce-mi scrii. Pomenești de un vas pe care eram amîndoi pe vremuri, de năzbîtiile pe care le făceam eu ș.a.m.d. Sînt nedumerit din creștet pînă-n tălpi. Bănuiesc însă cam ce trebuie să fie : dumneata ai vrut să faci un spirit... Ai uitat însă lucrul esențial : să-mi scrii „atenție, acum fac un spirit". Astfel, efectul ar fi fost sigur.

Reflectorul imaginar al investigațiilor noastre părăsește acum paginile publicației-oglindă a fenomenului cinematografic din perioada interbelică pentru a se opri pe ecranele Bucureștiului de odinioară. Mai limpede spus, să vedem care au fost filmele cele mai semnificative care au trecut pe ecrane în decursul unui an. Am ales în acest scop una din cele mai bogate producții, cea a stagiunii 1937—38. Caracteris-

tica ei principală a fost puternica ofensivă a filmului francez. O ofensivă exprimată mai mult prin valoare decît prin număr. Dintre filmele prezentate în stagiunea respectivă, 144 au fost americane, 36 franceze, 42 germane, 10 engleze, 4 sovietice, 4 italiene și 1 românesc. Evenimente importante desfășurate în afara studiourilor nu prea au existat. S-ar putea menționa totuși angajarea Daniellei Darrieux la Hollywood, unde i s-au schimbat patru scenarii pînă ce s-a găsit unul mai mult sau mai puțin potrivit, călătoria în Europa, atît de atent urmărită și comentată de reporteri, a Gretei Garbo și a presupusului ei logodnic, Leopold Stokowski, căsătoria lui Clark Gable cu Carole Lombard și inundațiile din Hollywood care au provocat mare panică printre locuitorii cetății filmului. În Capitala noastră, două vizite destul de importante : cea a regizorului Lewis Milestone, originar din România, și cea a baritonului Lawrence Tibbett.

Revenind la stagiunea cinematografică respectivă, pe ecranele țării s-au prezentat, printre altele, filmele americane :

Îngerul străzii cu Simone Simon și James Stewart. Regia : Henry King. Cine era Simone Simon ? O tînără, frumușică și talentată descoperire a studiourilor franceze, ciudată îmbinare de candoare și sex-appeal (termenul aparține epocii !) care în urma succesului repurtat cu filmele *Lac-aux-Dames* și *La bête humaine* după Zola, cu Jean Gabin, a fost racolată de Hollywood. Firește, James Stewart nu mai are nevoie de nici o prezentare ; ar trebui precizat doar că pe

vremea aceea juca roluri de îndrăgostiți fără succes, sfioși și cam stîngaci, tipul amorezului „vioara a doua". Nu învățase încă să tragă cu pistolul în adversar și, prin ricoșeu, să-și nimerească iubita în inimă... *Îngerul străzii* era versiunea vorbită a unui faimos film mut, *În al șaptelea cer*, interpretat de perechea ideală de amanți a imaginilor fără sunet, Janet Gaynor — Charles Farrell, avînd ca pretext o poveste de dragoste între o femeie de moravuri ușoare și un măturător de stradă. Publicul a primit cu destulă indiferență versiunea americană vorbită, în ciuda unor accente emoționante în relatarea povestirii.

Ispita (Come and get it) cu Edward Arnold, Frances Farmer, Joel McCrea, realizator William Wyler. Dacă numele actorilor nu mai spun nimic generației actuale, numele regizorului — căruia i se datorează majoritatea filmelor interpretate de Bette Davis — nu-i este străin. Micul ecran a reluat în urmă cu cîteva luni acest film axat pe un conflict banal — un bărbat, ieșit din primăvara vieții, se îndrăgostește de o fată tînără și frumoasă, fiica unei foste iubite pe care o părăsise pentru o căsătorie din interes. Dar fata îl preferă pe fiul lui... *Ispita* a avut un frumos succes de public, datorat în mare parte creației lui Edward Arnold.

Curierul din Londra (Lloyds of London) cu Tyrone Power, Freddie Bartholomew, Madeleine Carroll. Regizor : Henry King. Temă amplă, aducînd în lumina ecranului culisele celebrei societăți de asigurare Lloyd. Părerile spectatorilor au fost împărțite, ceea ce

n-a împiedicat totuşi filmul să dobîndească un mare succes.

L-am întîlnit la Paris (I met him in Paris) cu Claudette Colbert, Robert Young şi Melvyn Douglas. Regizor : Wesley Ruggles. Plecînd într-un voiaj la Paris, o tînără americană întîlneşte doi bărbaţi : unul uşuratic care-i oferă romantism sub clar de lună, celălalt, sobru, grav, o cere în căsătorie. Mult umor, o interpretare de mare subtilitate şi... succesul nu s-a lăsat aşteptat.

Ultimul sărut al doamnei Cheyney (The Last of Mrs. Cheyney). Interpreţi principali : Joan Crawford, William Powell şi Robert Montgomery. Regizor : Richard Boleslavski. În ciuda unei distribuţii remarcabile, filmul acesta, zugrăvind aventurile unei hoaţe care se îndrăgosteşte de... ultima ei victimă, a constituit o decepţie.

S-au cunoscut în luna mai (Maytime) cu Jeanette MacDonald, Nelson Eddy şi John Barrymore înfăţişa o poveste de dragoste cu un deznodămînt tragic : amantul împuşcat de către soţ... În vreme ce publicul a aclamat filmul asigurîndu-i succesul de casă, presa a fost reticentă.

Vasul robilor (The Slave Ship). Interpreţi principali : Warner Baxter, Wallace Beery. Regizor : Tay Garnett. O dramă bine realizată, cu o atmosferă de puternic realism, evocînd ultimul transport de sclavi. Marele succes de public repurtat de acest film s-a datorat, în bună măsură, creaţiilor celor doi actori principali.

Taina ocnașului (Nancy Steele is missing) cu Victor MacLaglen, Peter Lorre și June Lang. Regizor : John Ford. O dramă de un tulburător patetism, în care sînt înfățișate suferințele unui părinte. Un servitor o răpește pe fiica stăpînului său și o înfiază. După douăzeci de ani, nefericitul părinte continuă să-și caute fiica. În cele din urmă, chinuit de remușcări, răpitorul i-o redă, nu însă înainte de a se consuma un întreg șir de peripeții. În ciuda valorii sale remarcabile, filmul a fost văzut de un public restrîns.

Ogorul (The Good Earth) cu Paul Muni și Luise Rainer. Regizor : Sidney Franklin. Fără îndoială, cel mai bun film al stagiunii. O interpretare și o regie cu totul remarcabile. Celebrul roman al lui Pearl S. Buck, redînd moravurile chineze și acea impresionantă tragedie din casa eroului, a fost fidel transpus în acest film pe care întreaga presă mondială l-a copleșit cu elogii.

Prinț și cerșetor (The Prince and the Pauper) cu Errol Flynn, gemenii Billy și Bobby Mauch. Regizor: William Keighley. Cartea de răsunător succes a lui Mark Twain adaptată pe ecran într-o înscenare de mari proporții. Uluitoarea asemănare dintre un biet orfan și un cap încoronat, asemănare care provoacă numeroase încurcături și situații de un haz copios este tema binecunoscută a acestui film care s-a bucurat de un lung șir de reprezentații și de aprecieri elogioase în presă.

S-a născut o stea (A star is born) cu Fredric March, Janet Gaynor și Adolphe Menjou. Regizor : William

A. Wellman. Film din viața aparent fericită a starurilor de cinema. Un star celebru ajută o aspirantă să-și încerce norocul în cinema, pentru ca apoi el să se prăbușească iar protejata sa să urce treptele gloriei. Deși valoros, după cum am văzut din spicuirile cronicii lui D. I. Suchianu, filmul n-a găsit la public ecoul meritat.

Bețivul (The Old Soak) cu Wallace Beery. Regizor : J. Walter Ruben. O dramă de familie al cărei conflict se desfășoară în ambianța periferiei unui mare oraș. Deși înzestrat cu calități, filmul s-a lovit de indiferența publicului, nerezistînd mai mult de șapte zile pe afișul premierei.

Destin (Wings of the Morning) cu Annabella și Henry Fonda. Regizor : Henry King. Film în culori, produs de Robert T. Kane, producătorul *Caravanei* și în care Annabella joacă rolul unei țigănci îndrăgostite de un tînăr nobil. Publicul a apreciat filmul, critica mai puțin.

Oameni după gratii (San Quentin) cu Humphrey Bogart, Pat O'Brien, Ann Sheridan. Regizor : Lloyd Bacon. Vrînd să dovedească efectele bune pe care le poate avea asupra deținuților un tratament omenos, un director de închisoare face această experiență cu unul dintre deținuți care întîmplător este fratele unei fete frumoase. Bănuind că regimul de favoare ce i se aplică nu este străin de relațiile dintre director și sora sa, ocnașul evadează și cade răpus de polițiști. Bine jucat. Excelent redată atmosfera celebrei închisori.

Femeia mascată (Escapada) cu Luise Rainer și William Powell. Regizor : Robert Z. Leonard. Versiunea americană a unui mare succes european, *Mascarada.* Inferior predecesorului său, filmul a avut o soartă tristă, rulînd în fața unor săli nu tocmai pline.

Femei de noapte (Marked Woman) cu Bette Davis, Humphrey Bogart. Regizor : Lloyd Bacon. Viața femeilor de moravuri ușoare care-și ucid tinerețea în localuri de noapte, în alternanță cu un conflict la fel de impresionant : o prostituată care luptă să-și salveze sora din ghearele aceluiași păcat. Bette Davis, într-o creație magistrală, a primit elogiile unanime ale criticii, iar publicul nu s-a arătat mai puțin generos.

Invitația la dans (Shall we dance) cu Fred Astaire, Ginger Rogers și Edward Everett Horton. Regizor : Mark Sandrich. Unul dintre cele mai bune filme ale cuplului de dansatori — ultimul înainte de temporara lor despărțire. Dacă n-a stîrnit senzația pe care a provocat-o *Piccolino,* a obținut totuși un frumos succes.

Suflete pe mare (Souls at Sea) cu Gary Cooper, George Raft, Frances Dee și Olympe Bradna. Regizor: Henry Hathaway. Trimis de guvernul englez să stîrpească negoțul de sclavi, eroul filmului se îndrăgostește tocmai de sora unui asemenea odios neguțător. Aproape toată acțiunea se desfășoară pe o corabie, în larg. Arderea corăbiei este una din cele mai bine realizate imagini din cîte au produs în acest domeniu studiourile americane. Filmul a obținut un succes destul

de mare de presă şi public, dar n-a constituit „senzaţia" scontată.

Gentleman după miezul nopţii (Gentleman after midnight) cu Leslie Howard, Bette Davis şi Olivia de Havilland. Regizor : Archie Mayo. O comedie uşoară, spumoasă, tratată cu subtilitate şi finețe. Critici favorabile, succes obişnuit.

Legiunea neagră (The Black Legion) cu Humphrey Bogart şi Dick Foran. Regizor : Archie Mayo. Un film bazat pe un scenariu inspirat din activitatea nefastă a Ku-Klux-Klanului. Oameni care jefuiesc şi ucid în noapte în virtutea unei credinţe fanatice de care sînt robiţi. A avut un succes mulţumitor de public şi o presă destul de elogioasă.

Îngerul (The Angel) cu Marlene Dietrich, Melvyn Douglas şi Herbert Marshall. Regizor : Ernst Lubitsch. Acest regizor nu putea face filme proaste... Cît despre Marlene Dietrich, prezenţa ei pe afiş era întotdeauna un punct suficient de atracţie.

Parnell cu Clark Gable şi Myrna Loy. Regizor : John M. Stahl. Un triumvirat din al cărui efort conjugat nu putea rezulta decît cel puţin un film onorabil...

Căpitanii curajoşi (Captains courageous) cu Freddie Bartholomew, Spencer Tracy, Melvyn Douglas şi Lionel Barrymore. Regizor : Victor Fleming. Una din realizările remarcabile ale stagiunii. Un copil răsfăţat şi mofturos din lumea „bună" ajunge, în urma unui accident, în mijlocul unor pescari care, aplicîndu-i un tratament nu tocmai princiar, izbutesc să-i

scoată gărgăunii din cap. A avut un succes nu tocmai răsunător. În schimb, presa i-a adus omagiul meritat.

Serenada cu Grace Moore și Cary Grant. Regizor : Robert Riskin. Film muzical de mare anvergură, în care celebra cîntăreață dă măsura întregului ei talent muzical. Succesul de public a fost deosebit, iar critica favorabilă.

O anumită femeie (That certain woman) cu Bette Davis, Ian Hunter și Henry Fonda. Regizor : Edmund Goulding. O dramă puternică în care sînt redate suferințele unei văduve ce nu-și poate reface viața din pricina reputației soțului, fost gangster. Bette Davis are o creație de mari dimensiuni. Reacția, atît din partea publicului cît și a presei, n-a fost pe măsura așteptărilor.

Teroare (Kid Galahad) cu Edward G. Robinson, Bette Davis și Wayne Morris. Regizor : Michael Curtiz. Tema : dramă din culisele boxului profesionist.

Tarantella (Fireflay) cu Jeanette MacDonald și Allan Jones. Regizor : Robert Z. Leonard. Dramă din viața unei spioane. Remarcabil atît succesul de presă cît și cel de public.

Broadway Melody cu Robert Taylor și Eleanor Powell. Regizor : Roy del Ruth. Un „Broadway" mai puțin strălucit decît cele două precedente dar cuprinzînd totuși elemente spectaculoase. A decepționat și publicul și presa, în special presa, care s-a arătat nemiloasă în aprecieri.

Orizontul pierdut (The Lost Horizon) cu Ronald Colman și Jane Wyat. Regizor : Frank Capra. În ciuda aureolei strălucitoare cu care a venit la noi, după o lungă carieră în străinătate, filmul a marcat un eșec net. I se reproșa în special desfășurarea într-un ritm prea lent a acțiunii și neverosimilitatea temei.

Pensiunea artistelor (Stage Door) cu Katharine Hepburn și Ginger Rogers. Regizor : Gregory la Cava. Un film interesant, dar cam obositor prin densitatea dialogului excesiv. O pensiune de artiste cu moravurile, bucuriile și tristețile ei. Succes relativ de public și de presă.

Saratoga cu Jean Harlow și Clark Gable. Regizor : Jack Conway. Ultimul film turnat (dar neterminat) de multregretata Jean Harlow. Comedie a cărei acțiune se desfășoară în lumea turfului, la Saratoga, localitate renumită pentru cursele ei de cai. Eșec.

Departe de țară (Big City) cu Luise Rainer și Spencer Tracy. Regizor : Frank Borzage. O dramă de înaltă tensiune emoțională în care sînt narate peripețiile unei romănce în America (se rostesc în film și cîteva cuvinte românești). Luise Rainer și Spencer Tracy au creații excelente. A obținut succes, însă nu foarte mare. Presa favorabilă.

Contesa Walewska (Marie Walewska) cu Greta Garbo și Charles Boyer. Regizor : Clarence Brown. Alături de *Ogorul, Contesa Walewska* a cucerit sufragiile unanime ale publicului și presei bucureștene. Tînăra generație, care a avut prilejul să vadă acest

film la aproape patruzeci de ani de la turnarea lui. nu poate fi acuzată pentru ironia binevoitoare cu care l-a întîmpinat. Ar fi o aberație să pretinzi cuiva să se transpună într-o epocă pe care n-a cunoscut-o pentru bunul motiv că... nu se născuse încă.

Uraganul (The Hurricane) cu Dorothy Lamour, Jon Hall și Mary Astor. Regizor : John Ford. O adevărată performanță a trucajului hollywoodian, *Uraganul* a uimit spectatorii prin veridicitatea impresionantă a scenelor dezastrului. Grație acestei calități, filmul, care-și deapănă povestea destul de naivă pe o insulă și nu are un conflict prea original, a cunoscut un imens succes.

Valetul și contesa (Damsel în distress) cu Fred Astaire și Joan Fontaine. Regizor : George Stevens. Filmul, în care celebrul dansator n-a mai apărut alături de partenera lui obișnuită, Ginger Rogers, a căzut. Gag-uri puține, montare sărăcăcioasă și, desigur, ca un corolar al lipsurilor... absența lui Ginger Rogers. A rulat ca orice film de duzină, în anonimat, și a lăsat indiferentă presa de specialitate.

Corsarul (The Buccancer) cu Fredric March, Franziska Gaal, Akim Tamiroff. Regizor : Cecil B. deMille. Cinefilii și presa așteptau mai mult de la o operă semnată de atîtea nume celebre. *Corsarul* a fost totuși o realizare peste nivelul obișnuit, aducînd pe ecran un episod din viața vestitului bandit Jean Lafitte.

Necunoscuta (Madame X) cu Gladys George și Warren William. Regizor : Sam Wood. O femeie a greșit grav căzînd în păcatul adulterului. Este alun-

gată de soțul ei care nu-i îngăduie să-și mai vadă niciodată copilul. După mulți ani, acuzată de o crimă, eroina va avea ca apărător pe însuși fiul ei, acesta neștiind că e vorba de mama sa. Film foarte lacrimogen, *Necunoscuta* a avut un mare succes în rîndul spectatoarelor și unul mai mic în presa de specialitate.

Prizonierul din Zenda (The Prisoner of Zenda) cu Ronald Colman, Madeleine Carroll și Douglas Fairbanks jr. Regizor : John Cromwell. Marele succes „mut" într-o viziune „modernă", cu o montare impresionantă, cu o acțiune bine închegată, cu multe elemente spectaculoase : urmăriri, dueluri, evadări. A fost văzut de un numeros public și a stîrnit comentarii favorabile în presă.

S-a născut un imperiu (Wells Fargo) cu Joel McCrea și Frances Dee. Regizor : Frank Lloyd. Povestea filmului evocă cu multă putere de convingere, într-o desfășurare de proporții monumentale, începutul colonizării Americii : crearea primelor drumuri de cale ferată. A repurtat un mare succes de public și presă.

Cuceritorul (A Yank at Oxford) cu Robert Taylor și Maureen O'Sullivan (logodnica lui... Tarzan). Regizor: Jack Conway. O comedie vioaie, agreabilă, avînd ca pretext peripețiile unui american gălăgios și înfumurat în cadrul universității engleze Oxford. Scene vesele, tinerești, amuzante. A fost considerat unul din cele mai bune filme ale lui Robert Taylor.

100 de băieți și o fată (Deanna and his boys) cu Deanna Durbin, Leopold Stokowski, Adolphe Menjou

și Mischa Auer. Regizor : Henry Koster. O foarte reușită realizare muzicală în care s-a lansat ultima revelație a Hollywoodului, Deanna Durbin. O temă umană, inedită, profund emoționantă : o fată isteață și plină de dragoste pentru semenii săi alcătuiește o orchestră cu 100 de muzicanți șomeri al căror talent va fi descoperit — prin stăruințele fetei — de un mare dirijor. Filmul, care a venit cu o carte de vizită strălucită din străinătate, s-a bucurat și la noi de adeziunea spectatorilor.

Tragedia unei generații (They gave him a gun) cu Gladys George, Spencer Tracy și Franchot Tone. Regizor : W. S. Van Dyke II. Film de intens dramatism, în care este zugrăvită povestea unui erou de război silit, din pricina mizeriei, să devină gangster. Remarcabil succesul de public și presă al acestui film cu un pronunțat caracter antirăzboinic. Dealtfel, însuși titlul original e grăitor în privința sensului urmărit : i s-a pus o armă în mînă...

Stella Dallas cu Barbara Stanwyck, John Boles și Anne Shirley. Regizor : King Vidor. O nouă versiune a filmului turnat cu zece ani înainte. Sacrificiul unei mame care, pentru a asigura fiicei sale un viitor mai fericit decît cel pe care i l-ar putea oferi ea, simulează lipsa de afecțiune maternă, determinînd-o astfel pe fată să accepte despărțirea. Dramă lacrimogenă cu efecte covîrșitoare, realizată însă cu o mînă de maestru de King Vidor căruia-i sînt străine concesiile în materie...

A opta nevastă a lui Barbă Albastră (Bluebart's eight wife) cu Gary Cooper și Claudette Colbert. Regizor : Ernst Lubitsch. Comedie de salon, cu un dialog scăpărător de vervă și inteligență, cu situații de un savuros efect comic. Ritm trepidant, regie subtilă, interpretare magnifică. A avut succesul meritat atît în rîndurile spectatorilor, cît și în coloanele ziarelor.

O crimă fără importanță (A slight case of murder) cu Edward G. Robinson. Regizor : Lloyd Bacon. O comedie excelentă. Un gangster vrea să se facă om cumsecade și să-și găsească o ocupație onorabilă. Drumul spre țelul propus este presărat însă cu atîtea obstacole încît se vede silit să se întoarcă la vechea meserie. Ironic, spiritual, inteligent, filmul a prilejuit o excelentă creație lui Robinson, dar succesul de public n-a fost pe măsura valorii artistice a producției.

Punem punct aci listei selective a filmelor americane, pentru a trece la cele produse de studiourile franceze :

Romanul unui trișor (Le roman d'un tricheur) cu Sacha Guitry. Regizor : Sacha Guitry. Acesta a fost primul film al lui Sacha Guitry prezentat pe ecranele noastre. Vesel, spiritual, inteligent. Povestea unui trișor istorisită în imagini inventive, savuroase. A avut un deosebit succes de public, iar presa a fost, în unanimitate, de acord să-i recunoască meritele.

Sclavele albe (Cargaison blanche) cu Jean Pierre Aumont, Kathe de Nagy și Jules Berry. Regizor : Robert Siodmak. Inspirat de un reportaj publicat în „Paris-Soir", filmul demasca o vastă organizație de

traficanți de carne-vie printr-o acțiune plină de mișcare, dramatism și vigoare. A reprezentat un mare succes pentru filmul francez atît în ceea ce privește audiența la public, cît și recenziile din presa de specialitate.

Perlele coroanei (Les Perles de la Couronne) cu Sacha Guitry, Jacqueline Delubac, Renée Saint-Cyr, Ermette Zacconi. Regizor : Christian Jacque. Povestea a șapte perle ale unei coroane monarhice, istorisită în tot atîtea episoade presărate cu dialoguri spirituale. Al doilea succes de prestigiu al lui Sacha Guitry pe care publicul l-a primit bine, iar presa excelent.

Iluzia cea mare (La grande Illusion) cu Erich von Stroheim, Jean Gabin și Pierre Fresnay. Regizor : Jean Renoir. O dramă profund umană, o pledoarie pentru pace, împotriva războiului. Dealtfel, între timp, filmul a intrat în rîndul clasicilor, figurînd la loc de cinste în istoria cinematografului. Presa a fost excepțional de bună, iar publicul și-a manifestat cu generozitate adeziunea.

Un carnet de bal cu Harry Baur, Marie Bell, Louis Jouvet, Pierre Richard-Willm. Regizor : Julien Duvivier. O altă performanță de prestigiu a ecranului francez. O femeie încă tînără și frumoasă găsește într-o bună zi printre hîrtiile păstrate de-a lungul anilor un carnet de bal pe care sînt trecute numele a zece bărbați — partenerii ei de dans din noaptea „aceea" memorabilă. Va porni în căutarea lor, oferind... regizorului prilejul de a face numeroase inves-

tigații psihologice. Spectatorii bucureșteni s-au dovedit o dată mai mult receptivi la filmele de calitate, întîmpinîndu-l cu multă bunăvoință.

Abuz de încredere (Abus de confiance) cu Danielle Darrieux, Charles Vanel, Pierre Mingând. Regizor : Henri Decoin. O studentă săracă, adusă într-o stare de disperare de situația precară în care se află, acceptă să treacă drept fiica unui mare avocat, cucerind afecțiunea acestuia. În cele din urmă însă va trebui să răspundă în fața propriei conștiințe pentru delictul săvîrșit. Bine construit, bine jucat, cu o acțiune alertă, filmul a plăcut atît criticilor, cît și publicului.

Crima de pe linia Maginot (Double crime sur la ligne Maginot) cu Victor Francen și Vera Korène. Regizor : Felix Gandera. Acțiunea filmului, străbătută de un oarecare suflu dramatic, aducea pe ecran fortificațiile celebrei și atît de vulnerabilei linii Maginot din timpul celui de-al doilea război mondial. S-a săvîrșit un dublu asasinat. Făptașul nu este altul decît fratele soției căpitanului însărcinat cu anchetarea crimelor. Interesant de urmărit, filmul n-a avut totuși prea mare priză la public. În compensație, a întrunit adeziunea criticilor.

Domnișoara Doctor (Mademoiselle Docteur) cu Dita Parlo și Pierre Fresnay. Regizor : G. W. Pabst. Un episod din viața celebrei spioane Fräulein Doktor într-o realizare cu mult dinamism, elemente neprevăzute și o interpretare desăvîrșită. A fost primit cu aplauze atît de public, cît și de presă.

Curierul din Lyon (L'Affaire du Courier de Lyon) cu Dita Parlo și Pierre Blanchar. Regizor : Maurice Lehman. Un om este condamnat la spînzurătoare pentru o crimă pe care n-a săvîrșit-o. Eroarea judiciară — transpunerea unui caz autentic care a stîrnit mare vîlvă în Franța — a fost posibilă datorită asemănării dintre victimă și adevăratul făptaș. Impresionantă creația lui Blanchar, care a contribuit mult la succesul de public și presă.

Veninul (L'orage) cu Charles Boyer și Michèle Morgan. Regizor : Marc Allegret. O dramă sentimentală : un bărbat însurat se îndrăgostește de o fată tînără, soția află dar se preface că nu știe, iar fata, dîndu-și seama de greșeala săvîrșită, își pune capăt zilelor otrăvindu-se. Filmul a avut un succes foarte mare la care, evident, interpreții au contribuit într-o măsură substanțială.

Nostalgie (Maître de poste) cu Harry Baur, Jeanine Crispin, George Rigaud. Regizor : W. Tourjansky. Fiica unui bătrîn căpitan de poștă este ademenită de un ofițer. Bănuind că este vorba de un simplu capriciu, tatăl fetei intervine hotărît și, după o seamă de întîmplări care reprezintă tot atîtea coșmaruri pentru bietul părinte, reușește să-l determine pe ofițer să ceară mîna fiicei sale. Succesul de public a fost imens.

Alibiul (L'Alibi) cu Erich von Stroheim, Louis Jouvet și compatrioata noastră Jany Holt. Regizor : Pierre Chenal. O crimă săvîrșită de un om irresponsabil dă mult de furcă poliției franceze. Un comisar abil

reușește însă să dezlege misterul în chip neașteptat. Interesant, vioi, pe alocuri chiar captivant, filmul a avut un mare succes de stimă în presă, cu care însă publicul nu s-a solidarizat.

Închisoare fără gratii (Prison sans barreaux) cu Corinne Luchaire, Annie Ducaux și Roger Duchesne. Regizor : Leonid Moguy. Directoarea unui penitenciar pentru fete ia inițiativa de a-și educa delincventele într-un mod cu totul neobișnuit : dispune desființarea gratiilor, iar delincventelor li se va aplica un tratament plin de bunăvoință și omenie. Lucrat cu finețe și interpretat strălucit de Corinne Luchaire, eroina principală, filmul a obținut marele succes meritat.

Insula văduvelor (Ile des Veuves) cu Marcelle Chantal, Pierre Renoir și Aimé Clariond. Regizor : Claude Hyman. Doi foști tovarăși de suferințe pe front se reîntîlnesc cu prilejul unei aniversări chiar pe terenul unde au luptat odinioară. Unul s-a căsătorit cu fata pe care o iubeau amîndoi și din pricina căreia avuseseră numeroase conflicte, celălalt a ajuns ghid. În prezența prietenului soțului ei, femeia își dă seama mai bine că nu-și iubește bărbatul, inima ei aparținînd celuilalt, dar rămîne totuși credincioasă căminului. Realizat cu sobrietate și decență, filmul a lăsat o bună impresie, datorită în mare măsură tendințelor sale pacifiste organic integrate în acțiune.

Puține, foarte puține au fost filmele germane demne de a figura în această evocare selectivă. Cîteva comedioare fără pretenții, axate pe scenarii puerile, mizînd pe talentul unor comici de incontestabil talent

ca Hans Moser, Paul Hörbiger, Heinz Rühmann, Theo Lingen, un film cu Pola Negri, *Tango nocturn*, versiunea cinematografică a romanului lui Gerhardt Hauptmann, „Stăpînul", două filme cu Martha Eggerth, *Farmecul Boemei* și *Mazurca albastră*, *Sonata Kreutzer* cu Lil Dagover și *Burgtheater* al lui Willy Forst — este tot ce s-ar putea reține, firește cu îngăduință, dintr-o puzderie de ersatz-uri (termenul corespundea perfect momentului !).

În ceea ce privește producția britanică, s-au remarcat :

Viață de clown (Pagliacci) cu Richard Tauber și Steffi Duna. Regizor : Karl Grune. Vocea lui Tauber, caldă și emoționantă, face din acest film o încîntare — scria un cronicar. Filmul a emoționat, a tulburat, dar n-a făcut săli pline deși avea și atu-ul culorii...

Cîntecul libertății (Song of freedom) cu Paul Robeson. Filmul, o dramă puternică, miza foarte mult pe... coardele vocale ale faimosului cîntăreț de culoare.

Bozambo (Old man river) cu Paul Robeson. Regizor : Zoltan Korda. Observația de la filmul precedent este valabilă și în acest caz, în care doar repertoriul muzical aduce elemente inedite : Robeson cînta de astă dată bătrînul fluviu Mississippi...

Sub roba roșie (Under the red robe) cu Conrad Veidt și Annabella. Regizor : Victor Sjostrom. Interesant cocteil : producătorul englez, regizorul suedez, actorul german, actrița franțuzoaică... Părerile publicului au fost și ele cam amestecate.

Divorțul doamnei X (Divorce of Lady X) cu Merle Oberon și Laurence Olivier. Regizor : William Howard. O comedie sentimentală destul de subțirică, în care interpreții celor două roluri principale n-au avut posibilitatea să cheltuiască decît o fărîmă din marele lor talent, dăruit cu atîta generozitate cuplului Cathy-Heathcliff din *La răscruce de vînturi,* față de care se situează la cîteva bune mii de mile...

Toate cele patru filme sovietice prezentate pe ecranele noastre în stagiunea 1937—1938 — *Copiii căpitanului Grant (Dety Capitana Granta)* în regia lui V. Veitok, *Tinerețea lui Pușkin, Petru cel Mare (Petre Veliky)* cu V. Simonov și *Fără zestre,* după Ostrovski — au adus o notă aparte în peisajul cinematografic dovedind preferința vădită a cineaștilor sovietici pentru cultivarea filmului de artă și un dispreț nedisimulat față de succesele facile.

Producția italiană a fost reprezentată de patru filme : *Lorenzino de Medici,* realizat de Guido Brignone și interpretat de Camillo Pilotto ; *Escadronul alb* cu Fosco Giachetti, în regia lui Augusto Genina ; *Chemarea cea mare* al lui Mario Camerini, cu Camillo Pilotto și *Scipio Africanul,* realizat de Carmine Gallone și avînd în rolurile principale pe Fosco Giachetti și Isa Miranda.

Foarte ambițioase, cu pretenții de monumentalitate, de mari dimensiuni epice, cele patru filme enunțate erau în general lipsite de virtuți artistice, totul sunînd fals, artificial, grandilocvent și ridicol...

Printr-o firească asociație de idei, nu te puteai împiedica să nu gîndești că exista, în fond, o frapantă similitudine între aceste filme generatoare de plictis și neverosimil și demagogia unei cîrmuiri înfumurate care visa să cucerească lumea... Aceleași planuri măreție, aceleași castele de nisip, aceleași dezastruoase rezultate... Ce uriașă discrepanță între acea perioadă cenușie și adevărata explozie de vitalitate artistică a cinematografului italian postbelic !

Am ajuns în sfîrșit la filmele românești. Pluralul este folosit în mod convențional, doar pentru a nu strica simetria prezentărilor... Căci, cum am arătat, filmele au fost... unul singur : *Doamna de la etajul II*, cu Mary Don, Mihai Popescu, Gr. Vasiliu-Birlic. Regizor : Desideriu Major. Succesul de public a fost satisfăcător — se menționează într-o recenzie a vremii — în schimb cronicarii, cei mai mulți dintre ei, nu s-au raliat acestei opinii.

◆

În linii mari, cam aceasta era fizionomia stagiunii 1937—1938 reflectată în premierele prezentate pe ecranele bucureștene și, uneori concomitent, pe cele de pe întreg cuprinsul țării.

Dar anul 1939 ?

Ce se întîmpla în lumea de celuloid a cinematografului acum patru decenii ?

Pentru cinematografia românească, anul 1939 marca o dată care nu va putea fi trecută cu vederea atunci cînd se va întocmi o istorie a cinematografului

autohton. 1939 a însemnat o perioadă de înviorare, de minunate năzuinți, de neașteptate satisfacții. După o perioadă de somnolență mult prea lungă, filmul românesc ne-a oferit prilejul să vedem nu mai puțin de trei filme în interval de două luni. Un adevărat record ! *Poveste tristă, O noapte de pomină, Se aprind făcliile.* Dacă primul a constituit o decepție, următoarele s-au dovedit începuturi promițătoare, înfățișînd un progres remarcabil din punct de vedere al însușirii tehnicii specifice și un pas înainte în jocul pînă atunci foarte artificial al interpreților, joc tributar teatrului.

În viața cinematografică externă se petreceau multe lucruri interesante. Despre concurența dintre filmul american și cel francez, căreia îi vom consacra un capitol întreg în continuarea acestei naraţiuni, notam în revista „Cinema" :

„Lupta care se dă de vreo cîțiva ani între filmul american și cel francez a fost mai acerbă decît oricînd în 1939. Credem că nu exagerăm afirmînd că producțiile realizate în studiourile pariziene au fost pe picior de egalitate cu cele produse peste Ocean. S-a întîmplat chiar ca același subiect, tratat într-un film american și într-unul francez — *Pépé-le-Moko* în versiunea franceză și *Algiers* în versiunea yankee — să ni-i înfățișeze superiori pe francezi în ceea ce privește descrierea personajelor și zugrăvirea atmosferei. Dar în afară de *Pépé-le-Moko* cu Jean Gabin, în regia lui Julien Duvivier, cineaștii francezi s-au mai impus

atenției prin : *J'accuse*, o puternică dramă pacifistă, realizată de Abel Gance și interpretată de Victor Francen, *Champs-Elysées* al lui Sacha Guitry, *Gibraltar* cu Viviane Romance, *Bestia umană*, după romanul lui Emile Zola (asupra acestei producții, criticii francezi au avut opinii foarte diferite, unii susținînd că e o capodoperă, alții mergînd pînă la calificativul de eșec), *Noaptea amintirilor* cu Jean Gabin, în regia lui Marcel Carné, *Vîrsta primejdioasă* și altele. Cît despre cineaștii americani, la rîndul lor și-au atras binemeritate aprecieri favorabile prin : *Rapsodia diabolică*, film muzical, cu Tyrone Power, Alice Faye și Don Ameche, a cărui temă surprinde un crîmpei din evoluția muzicii de jazz ; *Orașul copiilor*, o impresionantă pledoarie pentru salvarea prin reeducare a copiilor străzii lăsați pradă viciilor, în regia lui Norman Taurog, cu Spencer Tracy în rolul părintelui Flanagan, personaj real căruia i se datorează întemeierea unui oraș al copiilor reeducați din America ; *Citadela*, transpunerea moralizatorului roman al lui A. J. Cronin, cu Robert Donat ; *Se lasă noaptea*, cu Robert Montgomery și Rosalind Russell, film de atmosferă, realizat după o piesă de teatru într-o manieră nouă și cu o forță dramatică neobișnuită."

Despre cinematografia engleză arătam că „filmul britanic a obținut un frumos succes cu *Adio, domnule Chips*, o poveste emoționantă, remarcabil interpretată de Robert Donat. Acest film a demonstrat o dată mai mult grija cu care se lucrează în studiourile de pe Tamisa."

Ca și în stagiunea precedentă, filmul german nu ne inspira cuvinte măgulitoare. Astfel, arătam : „Filmul german s-a menținut la nivelul scăzut din ultimii ani. Filme multe, dar slabe. Au fost, totuși, cîteva realizări meritorii : *Noaptea destinului, Sergentul Berry.* Nădăjduim că viitoarea stagiune va fi mai bogată."

Pe de altă parte, sensibile progresele realizate de cinematografia sovietică. Le menționam ca atare : „Producția sovietică a făcut remarcabile progrese. Iată, de pildă, *Poltava,* peliculă cu ușoare accente satirice, *Alexandru Newski,* realizare istorică de mari proporții și *Cheia de aur,* film realmente de artă, interpretat de păpuși cu o admirabilă tentă de veridic".

Dincolo de ecran, 1939 înregistra evenimente, evident cinematografice, demne de a fi consemnate. Ceea ce și făceam :

„Firmamentul stelelor s-a îmbogățit cu noi aștri. Pe ecranul francez au apărut : Michèle Morgan, o vedetă înzestrată cu o sensibilitate aparte, Viviane Romance, considerată de unii «frumusețea nr. 1» a ecranului, iar Hollywoodul i-a lansat pe Mickey Rooney, prototipul adolescentului american, pe Nancy Kelly, pe Richard Greene, un nou june-prim și pe John Garfield, un actor de compoziție care tinde să-l umbrească pe Paul Muni.

În cetatea filmului, Hollywood, a fost o adevărată epidemie de căsătorii : Douglas Fairbanks jr. s-a căsătorit cu o bogătașă, Tyrone Power și-a unit viața cu cea a Annabellei, după o idilă care a durat multe

luni, stîrnind bîrfa stelelor din Hollywood, Robert Taylor a păşit în faţa altarului însoţit de Barbara Stanwyck, Janet Gaynor a devenit soţia celebrului costumier Adrian, Clark Gable şi Carole Lombard şi-au legat destinele pentru totdeauna şi, în sfîrşit, Merle Oberon s-a căsătorit cu regizorul ei, Alexandru Korda — omul care a descoperit-o — risipind astfel zvonurile care susţineau existenţa unui proiect de căsătorie Merle Oberon—David Niven. Dar cerul Hollywoodului n-a fost tot timpul senin... El a cunoscut şi clipe agitate... Unul din cele mai surprinzătoare divorţuri a fost acela al fermecătoarei Dorothy Lamour, care s-a despărţit de soţul ei, şeful de orchestră Herbert Kay. Tot cu surprindere a fost primită şi vestea divorţului Joanei Crawford care a renunţat la soţul ei, Franchot Tone, pentru scriitorul Charles Martin.

În altă ordine de idei, două vedete mari, glorioase, doi prinţi ai ecranului ne-au părăsit pentru totdeauna stîrnind sincere păreri de rău : Ivan Mosjoukine şi Douglas Fairbanks. O lacrimă pe mormîntul lor."

Această notă tristă încheia turul de orizont asupra faptelor celor mai importante ale anului cinematografic 1939, rămas memorabil din multe puncte de vedere.

◆

Revăzînd, cu obiectivitate, filmele prezentate atît în stagiunile 1937—38, 1939—40, cît şi în cele precedente, nu se poate susţine că, în general, publicul

cinefil nu era tratat cu respectul cuvenit, că se importa tot ce arunca peste bord străinătatea...

Desigur că o contribuție la stabilirea acestor principii, acestor relații a avut-o în afară de publicul care respingea producțiile de duzină, presa cinematografică ce le semnala atenției spectatorilor, avertizîndu-i unde nu e cazul să-și piardă vremea. Astfel, filmele proaste erau țintuite la stîlpul infamiei fără nici un fel de milă.

Adevărate explozii de mînie, însoțite de tot felul de invective, a avut o cronicăreasă cinematografică într-un articol publicat în 1932 în „Adevărul literar și artistic", săptămînal de aleasă ținută, la care colaborau unele dintre cele mai prestigioase condeie ale vremii.

Era vorba de programele întocmite de unele cinematografe de premieră în timpul vacanței de iarnă a elevilor.

Spicuim :

„Toată concepția și viața cinematografului — din embrion pînă la uzarea unui film — se bazează pe negustorie... Societățile mari și bănoase, cu producătorii lor de filme, n-au alt scop — cînd aruncă milioane în întreprinderile lor — decît realizarea unui cît mai fabulos cîștig. Gîndul că lezează arta și morala nu-i supără pe acești cămătari nici cît urticarea celor mai benigne insecte pișcătoare. Insensibili la stridențele cele mai acute, fabrică, printr-o reclamă hiperbolică, aureolă de noblețe australă unor stele

răsărite în umbra dubioasă a bordelurilor, în gunoiul fermelor din Far West, sau în boxele circurilor ambulante ; filmează pe *Villon* în America, în limba yankee, după un scenariu englez complet fals ; *Frații Karamazoff* sînt nemți sadea și bietul *Marius*, autenticul marsiliez, de cum depășește granița franceză, se metamorfozează în conațional de-al lui Hitler. Justiția europeană n-o fi ea chiar invulnerabilă, dar, oricum, pînă în prezent, stă pe un soclu destul de înalt ; de ce să-și otrăvească privirea — și poate sufletul ! căci putregaiul moral se propagă ușor — cu spectacolul descompunerii organului justițiar din patria lui Capone ?

Ați văzut *Carcera femeilor* care, actualmente, rulează la Select ; și, nu de mult, ați văzut cu aceeași Sylvia Sidney — specializată în gen — *Străzile orașului* ? Cu tot finalul, convertit spre morală, al acestor două (și multe alte) filme, simți precis că în lumea nouă a celor două Americi (plus anexe) armata contrabandiștilor și a criminalilor, să-i zicem cum îi zic ei : armata gangsterilor — e o forță, o iarbă rea în plină dezvoltare. Așadar, Europa să mai și plătească bir filmului american ca să importe o sămînță rea pentru solul ei moral ? Nu e asta o prostie, dacă nu o crimă ?

Și asemenea resturi americane — desigur filme ieftine — sînt aduse de negustorii români la începutul vacanțelor școlare, cînd tot tineretul cu suflet slab, impresionabil, năvălește la hrana otrăvită a cinematografului. Să stai apoi să privești cu jale la

jocul copiilor noştri de-a Capone şi de-a femeile din închisori, cu strîmbături isterice, răutăţi paranoice şi răzbunări perverse !"

Combătea coana Zoiţica, nu se înourca... Mai departe :

„Filmele de sărbători sînt totdeauna cea mai proastă marfă ce se importă la noi. Publicul n-are încotro : dă năvală în sălile de spectacol, deci i se poate servi orice.

Astfel, cinema Select, contrar numelui ce-l poartă, prezintă săptămîna aceasta viaţa selectă a răufăcătorilor din penitenciarele americane ; Rio afişează un titlu în foarte vagă legătură cu subiectul, filmul *Edelweiss.* De unde te-ai aştepta să asişti la o viaţă complet retrasă de zbuciumul lumii, această existenţă e plină de frămîntări şi viforniţe, iar mai apoi, termină prin a se coborî din înalta izolare în cîmpia plată şi comună a celorlalte vieţi. Şi ce joc zaharisit şi zemos la toţi artiştii ! S-ar zice că e un exemplar lent şi iritant al filmului ante sau imediat postbelic.

Dar poţinogul *Doamnei care şi-a pierdut rochiţa* la Capitol şi Roxy ? Indecentul, dacă e spiritual, mai are o slabă scuză, dar cînd indecentul e anost, nu mai merită iertare. Şi totuşi, la această rochiţă a doamnei pierdute, sala, inepta sală a spectatorilor inculţi, sala făcea haz de vorba împleticită şi de mersul deşucheat al unui pierde-vară beat şi era emoţionată de tentativa de seducţie a Lily-ei Damita, greu şi cu zăduf realizată asupra unui donjuan pe cît de gogoman pe atît de schilav şi urît ; iar acest proces de

ieftină și banală emoție se petrecea în cadrul unei Veneții ciuntite de farmecul ei adevărat, fiindcă colțul ales pentru „provocarea crizei sentimentale se mărginea într-un petec de terasă, un balcon, o cameră de hotel și o punte pe care suspinau florărese în brațe de plutonieri cel mult reangajați."

Astfel, epuizîndu-și acumulările de gingășii printr-un tir de mitralieră care a prins în raza sa de acțiune și producătorii, și artiștii și spectatorii și pînă și pe nevinovații... plutonieri reangajați, consora de breaslă — vajnică apărătoare a tineretului — după ce recomandă transpunerea pe ecran a capodoperelor literaturii pentru copii, afirmă : „Să cred în succes, aș da un anunț la toate ziarele din lume : «Se caută un negustor bogat, inteligent și bun ca un bunic, pentru întemeierea Filmului Tinerimii...»".

Intenții frumoase, vise la fel, nimic de zis. Dacă tonul ar fi fost mai puțin arțăgos, cine știe, poate că... apărea și bunicul.

◆

Asemeni colegei noastre, toți ceilalți cronicari socoteam de datoria noastră să luăm apărarea publicului cinefil în orice împrejurare în care s-ar fi încercat să i se încalce drepturile sau să i se nesocotească interesele.

În 1945, de pildă, în perioada inflației, am luat poziție hotărîtă împotriva tendinței proprietarilor de săli de a majora prețurile de intrare la cinemato-

grafe, pledînd, cum spuneam, întru apărarea intereselor spectatorilor. Încă din titlul primului articol publicat atunci erau vizibile intenţiile noastre de a descuraja iniţiativa proprietarilor : „Fie-vă milă de bieţii patroni !"

Cuprinsul articolului era următorul :

„A fost odată ca niciodată... o dispoziţie ministerială care interzicea cinematografelor să vîndă locuri în picioare şi să aglomereze astfel publicul pe căile de acces ale sălilor. Deşi în vigoare, dispoziţia îşi dormea somnul ei liniştit în paginile Monitorului Oficial, fără a fi luată în seamă sau tulburată de cineva. Iată însă că, de curînd, Direcţia Cinematografică din Ministerul Propagandei s-a sesizat de abuzul ce se făcea în unele cinematografe şi a hotărît să reamintească legea într-un chip cam... neelegant, aplicînd sancţiuni. Cîteva cinematografe prinse în flagrant delict — ca, de pildă, Tivoli şi Scala — au fost închise cîte o zi, cu permisiunea de a anunţa „Închis pentru... renovare", ca să nu se bucure concurenţa. Puşi în faţa acestei situaţii „intolerabile" — de a nu mai putea introduce 1 500 spectatori într-o sală de 800 de locuri — patronii cinematografelor din Capitală nu şi-au ascuns indignarea şi au convocat o şedinţă urgentă pentru a discuta măsurile impuse de împrejurări. Soluţia a fost găsită numaidecît. Urcăm preţurile ! Şi, cu beneficiul realizat din această majorare, recîştigăm plusul din... picioare. În definitiv, 2—300 lei în plus la bilet nu contează astăzi, cînd toţi speculanţii îşi fac de cap. Simplu, nu ? Nu ştim dacă

pînă în clipa de față memoriul pentru majorarea prețurilor de intrare la cinematografe a ajuns în mîinile forurilor competente. Un lucru vă putem spune însă cu certitudine : va ajunge, tot așa cum a ajuns și acum cîteva luni cel care pretindea majorarea prețului, de la 260 la 450 lei biletul."

Mai departe, folosind un ton ironic, supuneam Comisariatului General al Prețurilor, opinia noastră :

„Credem că această cerere a cinematografiștilor trebuie aprobată cu o singură condiție : să se fixeze nu dublul prețului actual, ci de zece ori pe atît. Bieții patroni trebuie ajutați, munca lor trebuie răsplătită. Categoria aceasta de breslași onești suferă mult actualmente. De la 300 000 lei cît se «făcea» pe zi cu un film bun acum 3 ani, s-a ajuns astăzi la o încasare de peste 1 000 000 cu o realizare mediocră. Vă dați seama ce reprezintă această cifră ? Cîtă muncă depusă pentru numărarea banilor, cîte eforturi pentru transportarea bancnotelor și cîte scandaluri cu publicul care nu se împacă cu răspunsul «nu mai sînt bilete» !

Fixarea unui preț înzecit ar fi ideală nu numai din punctul de vedere al bancnotelor ușor de numărat, ci și din alte motive : s-ar curma în sfîrșit spectacolul degradant al cozilor la casele de bilete ale cinematografelor, și o triere serioasă ar fi posibilă în rîndurile spectatorilor : s-ar dovedi astfel, în mod indubitabil, cine a profitat de pe urma războiului și continuă jocul speculei... În sfîrșit, credem că urcarea prețurilor la cinematografe ar contribui, mai mult

decît toate dispozițiile de pînă acum, la descongestionarea Capitalei prin exodul provincialilor spre orașele de baștină, unde cinematografiștii n-au aflat încă despre fanteziile colegilor de la București... Deci, rugăm respectuos Comisariatul General al Prețurilor să aprobe suma de 5 000 lei pentru un bilet. Dar, în definitiv, n-ar fi mai bine 10 000 lei ?

P. S. Încă o rugăminte adresată Ministerului Propagandei : un biet patron cinematografist ni se plîngea deunăzi că spectatorii sînt foarte nervoși și bat din picioare în timp ce se proiectează pe ecran reclamele... Nu s-ar putea da o dispoziție prin care toți spectatorii să fie obligați să poarte pantofi cu talpă de cauciuc ? Căci reclamele trebuie să continue, ele fiind pîinea cea de toate zilele, cîștigată cu sudoare, de bieții patroni."

Acestui articol i-a urmat, după numai două săptămîni, adică în numărul viitor, un altul intitulat „...Și acum, argumentele".

Iată ce scriam atunci :

„Rîndurile noastre de protest împotriva tendinței de majorare a prețurilor de intrare la cinematografe ne-au adus, pe lîngă mulțumirile cititorilor — a căror dreaptă cauză am apărat-o — și un val de indignare din partea cercurilor vizate. Cu alte cuvinte, s-au produs reacțiile pe care le anticipam. Cu o singură „surpriză" : nu ne așteptam să ni se dea prilej de noi discuții pe această temă prin argumentele puerile cu care am fost combătuți. S-a spus, într-adevăr,

că protestul nostru era părtinitor și că nu avea la bază o cunoaștere aprofundată a realităților. Că-i lipseau adică argumentele...

Iată, rînd pe rînd, argumentele noastre în virtutea cărora am socotit nejustificată o nouă majorare a prețurilor.

Toate cinematografele fac astăzi rețete excelente, chiar atunci cînd prezintă programe de calitate îndoielnică. Faptul a fost demonstrat prin numeroase reluări care au făcut serie și prin însăși puzderia de săli noi care s-au deschis în ultimul timp și se vor mai deschide în curînd.

Dacă, înainte vreme, cînd concurența era aprigă, se putea vorbi de săptămîni deficitare pentru bugetul unui cinematograf, astăzi nu se mai poate vorbi decît despre rețete excepționale și rețete bune. De ce ? Foarte simplu : fiecare sală plătește zilnic o taxă fixă, în raport cu capacitatea locurilor, și are un buget dinainte stabilit în care sînt cuprinse cheltuielile și un minimum de cîștig. Dacă un film realizează într-o zi o rețetă mai mică decît bugetul, a doua zi este scos de pe afiș. Prin contract, cinematograful își ia o singură obligație : aceea de a prezenta un film minimum 7 zile. Riscul este deci foarte mic, căci orice inepție rezistă astăzi pe afiș o săptămînă. Casele de locațiuni, care suportă tot greul — transport, vamă, taxe, litouri, riscul cenzurării — primesc un procentaj din încasările netto, adică din beneficiul realizat după ce cinematograful și-a acoperit toate cheltuielile.

În afară de toate acestea, după cîte sîntem informaţi, salariile personalului restrîns al cinematografelor n-au fost majorate în raport cu standardul de viaţă de astăzi şi nici nu se manifestă vreo tendinţă în această direcţie. Prin urmare, o eventuală nouă majorare a preţurilor n-ar însemna o înlesnire a traiului celor ce muncesc într-adevăr pentru bunul mers al localurilor, ci un cîştig în plus pentru ceilalţi.

Cam acestea ar fi argumentele noastre principale. Cei ce, eventual, ar dori să le conteste sau să emită punctul de vedere al ...apărării, pot fi siguri că în coloanele revistei noastre vor găsi oricînd ospitalitate. Pînă atunci, să ni se dea voie să ne transformăm, de circumstanţă, în apărători ai patronilor de cinematografe şi să notăm aci argumentul cel mai puternic pe care ni l-a putut da un patron pentru a justifica cererea de majorare a preţurilor :

«Bine, dom'le, mi-a spus domnia-sa, dar este scandalos : cînd un bilet de teatru costă astăzi 5 000 de lei, un bilet de cinema să nu coste decît 450 de lei».

În faţa acestui argument, am fi vrut să-l întrebăm: cît v-au costat decorurile la filmul X, ce tantieme plătiţi autorului şi cu cît aţi angajat-o pe... Deanna Durbin pe lună ?

Văzînd însă cu cîtă seriozitate vorbea preopinentul nostru, am capitulat fără condiţii..."

Nu ştim în ce măsură campania noastră a influenţat decizia forurilor competente, dar am avut satisfacţia

de a constata că majorarea prețurilor solicitată de patronii de săli nu a primit încuviințarea necesară.

În paranteză fie spus, partea amuzantă a lucrurilor este că directorul revistei, în locul felicitărilor pe care le așteptam pentru succesul campaniei, ne-a mustrat prietenește, opinînd că „nu era cazul să ne amestecăm noi în această problemă". Vina noastră, recunoaștem : scăpasem din vedere amănuntul că și dînsul era un biet patron... Trebuie să-l fi decepționat nespus felul cum înțelesesem să folosim libertatea de acțiune pe care ne-o acordase.

Să fi apreciat măcar faptul că prin campania inițiată făcusem oarecare publicitate revistei.

Dar, apropo de publicitate. Secvența genericului a luat sfîrșit. Urmează chiar secvența publicității...

◆ *„In curînd pe acest ecran !"* Spectatorul trebuie să... moară de nerăbdare să vadă filmul • Declarațiile vedetelor, o metodă infailibilă pentru a stimula interesul publicului
• Cînd mecanismul de lansare al „stelelor" rămînea în pană : eșecuri de răsunet
• Formula ideală : „confuzia" dintre viața intimă și cea cinematografică a vedetelor
• Era indispensabilă publicitatea artiștilor de cinema ?
• Sinuciderea trucată a lui Valentino
• Insingurarea Gretei Garbo, o „poză" ?

Adesea, foarte adesea, înainte de a se duce la un film, spectatorul eventual culege amănunte, opinii, într-un cuvînt se informează prin prieteni și prin cunoștințe. Dar nimic nu este mai convingător pentru el decît ceea ce vede cu proprii ochi.

Această idee a stat probabil la baza descoperirii unuia dintre cei mai buni agenți de propagandă pentru un film, filmul-anunț, așa-numitul forșpan sau, cum îi spun americanii, *trailer*.

În fond, dacă am vrea să dăm o definiție, filmul-anunț este — sau cel puțin ar trebui să fie — un

film de scurt metraj făcut după unul de lung metraj. Un rezumat, o chintesență, o concentrare la maximum a esenței într-un minimum de spațiu.

Este faimosul „În curînd pe acest ecran". Procedeul nu-i nou. Încă de pe vremea filmului mut, la începutul antractului, în zgomotul fotoliilor care se ridicau, se proiecta pe ecran un rezumat al principalelor fragmente din film. Și iată cum se proceda. În fața aparatului de proiecție se așeza o placă de sticlă pe care era scris textul — o placă de lanternă magică — iar în același timp se proiectau cîteva scene din film. Așa încît, pe ecran, textul părea imprimat pe imagine.

Operația era mai mult sau mai puțin bine realizată de operator. Dar bine sau prost făcute, forșpanurile nu izbuteau să capteze atenția spectatorilor.

A apărut filmul vorbitor. Tehnica filmului-anunț n-a suferit nici o îmbunătățire. Producătorii s-au mulțumit să lipească bucăți din film înfățișînd diverse scene.

Abia în 1932 America a trimis pe continent primele filme-anunț demne de acest nume. Filmul-anunț a căpătat o bază și a devenit o industrie. S-au creat case specializate în forșpanuri.

Filmul-anunț este acum un fel de antologie minuțios selectată și înzestrată cu ultimele perfecțiuni ale tehnicii. Nu mai sînt cîteva scene tăiate la întîmplare și proiectate pe ecran, e o povestire comprimată care se inspiră din intriga filmului, care stîrnește interesul, subliniază anumite situații, reprezentînd un tot

în sine. Spre a se obține acest rezultat, filmul-anunț trebuie lucrat cu aceeași minuțiozitate cu care se turnează un film obișnuit.

Astfel, după ce a fost studiat bine filmul în cursul mai multor proiecții, după ce s-au luat asupra lui note suficiente, se alcătuiește un scenariu. Cel mai greu de realizat este, ca în orice scenariu, începutul. Trebuie neapărat să capteze atenția spectatorului din prima clipă, să-l înlănțuie, să-l captiveze. După aceea, partida e pe jumătate cîștigată. Forșpanul nu mai trebuie să prezinte decît cîteva scene îngrijit alese și dinamice. Dar, în tot timpul acestei prezentări, trebuie să păstreze linia scenariului, să nu se abată de la cronologia lui. Să sugereze, în cîteva scene, tema fără a-i diminua interesul, ba, dacă e cu putință, să-l mărească. Pe scurt, pentru ca filmul-anunț să-și atingă scopul, trebuie ca spectatorul să exclame : „Pare să fie interesant filmul ăsta. Trebuie neapărat să-l văd".

Spre a se ajunge la acest rezultat, o întreagă echipă de tehnicieni a muncit o săptămînă și mai bine. Odată scenariul terminat, a trebuit să se reproducă 40 pînă la 50 de scene, să se potrivească cuvintele, muzica și zgomotele, după efectele sonore necesare. Apoi, operația de adunare a tuturor scenelor, un montaj cît mai alegoric cu putință, fără a se lăsa totuși loc virtuozității tehnice în detrimentul sensului.

O altă calitate a filmului-anunț este scurtimea metrajului. 100 de metri : 3 $\frac{1}{2}$ minute de proiecție.

Acesta este timpul acordat imaginației realizatorilor săi pentru a trezi interesul publicului.

Pe scurt, scopul esențial este ca spectatorul să ardă de nerăbdare de a vedea filmul. Numai atunci, forșpanul sau mai bine spus realizatorii săi se pot declara satisfăcuți de rezultat...

În ceea ce ne privește pe noi, spectatorii, scara valorilor este uneori inversă : cu cît forșpanul este mai bine făcut, mai atrăgător, cu atît trebuie să manifestăm mai multă circumspecție. Nu o dată ni s-a întîmplat să pățim chestia cu pomul... Să nu uităm coeficientul de exagerare — ca să nu folosim pejorativul păcăleală — al fiecărei reclame...

În trecut — nu știm dacă se mai folosește și astăzi — unul din mijloacele de publicitate cele mai frecvent utilizate de marile studiouri erau așa-zisele „Star Quotes", citate din declarațiile unor vedete, regizori și producători. Studiourile respective trimiteau ziarelor și revistelor un set de 30 de articolașe care urmau să pregătească terenul pentru lansarea unui film, a actriței sau regizorului respectiv.

Ne-a trecut prin mînă un asemenea set cuprinzînd 40 de file volante capsate în colțul din stînga sus, set editat de Paramount.

Prima filă, tipărită, se intitulează „Star Quotes, prezentări interesante pentru cititori". Urmează una tot tipărită care îndeamnă : „Stimulați vînzarea cu aceste prezentări interesante pentru cititori ce vă sînt trimise GRATUIT de la Hollywood. Citate din declarațiile starurilor favorite ale cititorilor dum-

neavoastră. Treizeci de întrebări interesante la care răspund starurile cu *propriile lor cuvinte...* Un roman în 30 de episoade."

Mai departe, o pagină pe care sînt înşirate numele celor 30 de personalităţi din Hollywood, purtînd titlul „Care sînt cele 30 de personalităţi din Hollywood care au contribuit la această prezentare interesantă pentru cititor ? Iată numele lor : Anne Baxter, Alan Ladd, Lizabeth Scott, Ray Milland, Joan Caulfield, Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Bob Hope, Joan Fontaine, William Holden, Paulette Goddard, Sonny Tufts, Veronica Lake, Bing Crosby, Betty Hutton, Cecil B. deMille, Dorothy Lamour, Macdonald Carey, Teresa Wright, Kirk Douglas, Marlene Dietrich, John Hodiak, Burt Lancaster, John Farrow, Diana Lynn, Sterling Hayden, Olga San Juan, Douglas Dick, Kristine Miller, Cecil Kellaway."

„Din Hollywood soseşte această prezentare senzaţională a unor «Citate din staruri» care cu siguranţă vor stîrni entuziasmul cititorilor. Pentru dumneavoastră, rezultatele vor reprezenta o creştere simţitoare a tirajului" — se menţiona pe o altă pagină care conţinea şi „modul de întrebuinţare" :

„«Star Quotes» se compune din întrebări de mare interes adresate unui număr de 30 de staruri din Hollywood şi, în paginile care urmează, fiecare dintre aceste staruri răspunde întrebării deosebite ce i s-a pus. Răspunsurile individuale (în număr total de 30) prezentate aci în formă şapirografiată cuprind aproximativ 400 de cuvinte fiecare. Pentru a men-

ţine tot timpul treaz interesul cititorilor, este recomandabil să publicaţi declaraţiile vedetelor zilnic şi consecutiv timp de 30 de zile. Pe pagina următoare găsiţi sugestiile noastre privind punerea în pagină a materialului ca să vă daţi seama cum va arăta în publicaţia dumneavoastră."

Şi, într-adevăr, se înfăţişează textul şi imaginea — portretul starului respectiv — paginate atît pe o coloană, cît şi pe două.

Dar şi publicarea acestor articole trebuia pregătită într-un anume fel, cu un anumit ceremonial. Editorii primeau sugestii şi în acest sens, dar poate că termenul de sugestii nu este cel mai potrivit, dat fiind că li se trimiteau texte gata confecţionate. De pildă, cu aproximativ o săptămînă înainte de a se inaugura seria articolelor, trebuia să se insereze următorul anunţ : „În curînd, în (numele publicaţiei) va apărea un material inedit din Hollywood, intitulat «Star Quotes». Această neobişnuită formulă vă va familiariza mai mult cu personalitatea individuală a fiecăreia dintre vedetele dumneavoastră de cinema preferate. Întrebări, variind de la «Care este secretul succesului dumneavoastră ?» adresată lui Bob Hope, la «Cum vă menţineţi silueta ?» adresată Paulettei Goddard, primesc răspunsul din partea vedetelor respective cu scopul de a-i ajuta pe cititori să înţeleagă mai bine personalitatea starurilor lor favorite. Vă va interesa şi vă veţi amuza. Urmăriţi anunţurile care vor fi publicate foarte curînd spre a afla data cînd vor apărea primele «Star Quotes»."

În ziua precedentă debutului seriei de întrebări și răspunsuri, cititorii aveau să citească următorul text :

„Săptămîna trecută, s-a publicat în această pagină un anunț prin care cititorii erau informați despre o nouă și interesantă serie de articole intitulată «Star Quotes» și provenind din Hollywood. Începînd de mîine, primul din această serie va apărea în (numele publicației). Veți citi unele întrebări interesante adresate starurilor dumneavoastră preferate. Răspunsurile date de staruri vor fi la fel de interesante și în același timp instructive. Vor vedea lumina tiparului cu propriile cuvinte ale respectivelor staruri. Vedeți ce au de spus personalitățile ecranului, poate că la o întrebare pe care dumneavoastră înșivă v-ați pus-o singur, se dă răspunsul. Mîine, ziua cea mare. Fiți atenți. Seria se numește «Star Quotes». Urmăriți-o în fiecare zi pentru propria dumneavoastră plăcere."

Trebuie să recunoaștem că spiritul de organizare, prevedere și eficiență, specific american, era nota dominantă a acestei formule de publicitate prin care ziarele primeau totul mură-n gură. Inițiativa editorilor era inutilă.

Dar cum sunau faimoasele întrebări și răspunsuri? Am spicuit cîteva :

Burt Lancaster, întrebat „Care factor considerați că este mai important pentru a izbuti la Hollywood, talentul sau norocul ?" răspundea : „Vreau să joc

rolul actorului cinstit care, cînd e întrebat despre secretul succesului său, răspunde că s-a datorat parte talentului, parte norocului — aproximativ zece la sută pentru primul și nouăzeci la sută pentru ultimul... Oricum aș lua-o, trebuie să recunosc că mă aflu aici la Hollywood și fac filme mai cu seamă fiindcă sînt un tip norocos. Cînd privesc înapoi la cariera mea de actor profesionist, am senzația că soarta a fost nespus de bună cu mine și că pentru toate succesele pe care le-am dobîndit trebuie să mulțumesc unor întîmplări norocoase. Poate că cineva înclinat mai mult decît mine spre misticism ar numi aceasta destin. Personal, prefer să silabisesc n-o-r-o-c. A fost un noroc pentru mine faptul că producătorul cinematografic Hal Wallis s-a aflat întîmplător la New York în perioada cînd îmi făceam debutul teatral într-un spectacol de pe Broadway care a ținut afișul doar cinci săptămîni și că a intrat să vadă spectacolul. După cum tot noroc a fost faptul că în seara aceea am jucat mai bine ca niciodată, ceea ce a avut drept rezultat semnarea unui contract cu Hal Wallis pentru producțiile sale. Ce s-a întîmplat după ce am ajuns în orașul filmului ? Ei bine, o altă potcoavă de cal m-a lovit în cap. Am aflat că Wallis nu putea să înceapă filmul său *Furia deșertului* care avea să fie primul meu film, decît abia peste cîteva săptămîni. Așa că mi-am făcut bagajele și am cumpărat un bilet de tren pentru New York. Dar, din fericire, pe atunci Mark Hellinger căuta un actor necunoscut care să joace rolul Swede din *The Killers*.

M-a chemat la el şi m-a pus să fac o probă. Am restituit biletul de tren şi, cît ai clipi din ochi, m-am trezit în faţa aparatului de filmat întruchipîndu-l pe Swede. Nu se putea o lovitură mai mare pentru un necunoscut, la prima lui apariţie pe ecran, ca acest rol atît de bun.

Norocul a ţinut iar cu mine cînd am început, în cele din urmă, să turnez *Furia deşertului,* fiindcă s-a întîmplat să fie una din cele mai ambiţioase producţii ale lui Wallis şi primul său film tehnicolor făcut pentru Paramount. Desigur, nu uit că cu toate noroacele mele trebuie să mă străduiesc din răsputeri să devin cel mai bun actor, pe măsura posibilităţilor mele. Dar am de gînd de asemenea să nu-mi schimb numărul de la pălărie şi să mulţumesc stelei mele norocoase ori de cîte ori mă duc la culcare."

Ray Milland, tatăl din *Love Story* şi asociatul lui Rudy Jordache din serialul *Om bogat, om sărac,* care astăzi nu mai spune prea mult cinefililor noilor generaţii, dar care s-a numărat printre vedetele de primă mînă ale Hollywoodului, răspundea astfel la întrebările „Sînteţi satisfăcut de realizările dumneavoastră în cinema şi care vă sînt planurile de viitor în legătură cu cariera dumneavoastră ?" : „Nu cred că aş putea fi mai puţin satisfăcut decît sînt în ceea ce priveşte realizările mele artistice. Aceasta este în mod deosebit valabil acum, după ce-am primit cea mai înaltă distincţie pe care o poate primi un actor de cinema. Cariera mea nu poate fi mai activă, dar am atîtea de făcut încît mă aflu într-o dilemă.

Vreau să fac mereu ceva mai bun, așa încît nu pot spune că sînt satisfăcut în vreun fel. Am jucat atît de multe roluri încît mi-am pierdut complet identitatea. Aproape că nu mai știu cine sînt. De pildă, în *Paradisul pierdut*, am fost un alcoolic. În *Mireasa elegantă*, am interpretat un marinar. În *Nobila doamnă imperfectă* am fost un politician din epoca victoriană dornic să cucerească sufragiile femeilor. În *Necazul cu femeile* am încarnat un profesor de liceu distrat. În *California*, un grănicer. În *Cerceii de aur* am apărut întruchipînd un țigan, alături de Marlene Dietrich. Variația este minunată. Dar cine voi fi data viitoare ? Nu e plicticos să fii actor. Dar credeți că vreau să fiu actor tot restul vieții mele ? M-am gîndit întotdeauna să fac regie. De fapt, în mintea mea, regizez fiecare film în care apar. Nu, nu, sînt departe de a fi satisfăcut de mine însumi. Sînt tot timpul în alertă."

Barbara Stanwyck, pe care noua generație n-a avut, din păcate, prilejul s-o vadă în marile ei creații, ci doar în modeste westernuri, a fost întrebată : „Vă place într-adevăr să fiți profesionistă și de ce ?" Iată răspunsul : „Nu m-am considerat niciodată o profesionistă. Sînt o femeie care muncește. Munca mea a fost întotdeauna mai degrabă slujba mea decît cuvîntul acela pretențios — cariera mea. Îmi place să joc și muncesc din greu. Nu cunosc nici un alt mijloc de a-mi îndeplini menirea. Îmi dau seama că lumea gîndește că este un mijloc ușor de a-ți cîștiga existența — o ocupație plină de strălucire aparentă. Cînd

turnez un film, la 5.30 dimineața sînt în picioare și la 9 seara în pat. Trebuie să te scoli la o oră atît de matinală ca să arăți plină de vitalitate și prospețime și pentru ca fiecare celulă a creierului să se afle concentrată asupra muncii. Interpretarea solicită tot efortul de inteligență de care este în stare o actriță. Evident, nu toate rolurile sînt la fel. Dar ca să interpretezi bine un personaj, trebuie să te topești în pielea lui, să gîndești, să mănînci, să dormi și să respiri la fel ca el. Altfel, ești aceeași ființă care interpretează mai multe roluri diferite, singura diferență evidentă fiind una de costumație și machiaj. Este pasionant și plin de satisfacții să joci o scenă în adîncime. Munca e bună numai atunci cînd simți suflul emoțional al unei scene și-ți exerciți forța de stăpînire asupra ei, fără a pierde impactul scenei în viziunea ta asupra personajului. La sfîrșit, ai mulțumirea de a spune : «Asta e. Am dat tot ce pot». *California* este cel de-al 50-lea film al meu. Am lucrat la el la fel de greu ca la primul film. Și atîta timp cît voi fi o femeie muncitoare, lucrurile nu se vor schimba."

Marele comic american *Bob Hope,* sperăm cunoscut mai de mult, nu din *Fiul fetei palide,* foarte palidă copie a lui însuși, a avut de răspuns la întrebarea : „Care este secretul succesului dumneavoastră ?" A declarat : „Secretul succesului meu constă în faptul că mă bucur de orice. Îndeosebi, îmi plac oamenii. Doresc să văd lumea ca pe un prieten al meu și mă străduiesc să dobîndesc această prietenie. Strîngere

de mînă pentru strîngere de mînă. Zîmbet pentru zîmbet. Și afecțiune mutuală. Nu doresc nimănui nimic rău. Asta e o pierdere de timp. Am un singur scop pentru mine însumi : fericirea. Ca să fii fericit, trebuie să trăiești în pace cu cei din jurul tău. Pentru mine, sunetul cel mai plăcut este rîsul. Te întinerește. Îmi place să rîd și să-i fac și pe alții să rîdă. Obțin un dublu rezultat : mă menține sănătos și treaz mintal și fizic. Nu mă plictisesc niciodată. Căci există întotdeauna ceva de făcut. Ascultă-i pe ceilalți și apoi încearcă să oferi ceva de preț din ceea ce posezi. Îmi place să fiu activ. Sînt întrebat cum îmi mențin condiția fizică. Datorez totul exercițiului. Mi-am clădit o rezistență considerabilă. În școală, am fost jucător de fotbal. În prima perioadă a carierei mele profesioniste, am fost de asemenea luptător. Apoi, am jucat golf și mi-am făcut un program de somn : opt pînă la zece ore pe noapte, cît mai des posibil. Sînt o fire foarte curioasă. Trebuie să aflu cît mai multe despre ceilalți. Oaspeții mă stimulează. Sînt convins că m-aș simți foarte prost dacă aș sta departe de mulțime. Aș deveni morbid, m-aș îmbolnăvi numai de teamă că ar putea să-mi scape ceva. Pe platou, încerc întotdeauna să-mi înțeleg bine textul și sînt oricînd dispus să reiau scena «numai încă o dată»."

Joan Fontaine, sora Oliviei de Havilland, pe care micul ecran a prezentat-o cinefililor actualei generații în *Lumină de gaz* și *Rebecca,* întrebată care este pasiunea ei cea mai mare, firește în afară de cinematograf, a răspuns că dintotdeauna hobby-ul ei au

fost parfumurile scumpe, rafinate și că posedă o colecție de sticluțe care depășește cifra de 500. De asemenea, a precizat în ce împrejurări folosește fiecare marcă, ceea ce ni s-a părut că se poate trece cu vederea...

Nu același lucru am considerat posibil în cazul sfaturilor date de *Paulette Goddard* privind menținerea siluetei. „După părerea mea, epoca dietei rigide a trecut. Pentru nimic în lume nu mi-aș pune în pericol sănătatea prin regimuri severe, deoarece pot să-mi păstrez silueta prin exerciții fizice. Totuși, nu mănînc cartofi cînd mănînc pîine și viceversa. Mă limitez la deserturi bogate doar o dată pe săptămînă. Ori de cîte ori simt că am luat mai multe calorii decît în mod normal, fac o plimbare lungă. Iată regimul meu. Micul dejun : fructe fierte sau proaspete, cafea neagră, o felie de cozonac sau ceva asemănător. Prînzul : o salată de legume sau de fructe și un pahar cu lapte. După-amiază : alt pahar cu lapte sau lapte bătut și un fruct. Cina : carne, pește sau pui, cu două sau trei legume diferite ca garnitură. De trei ori pe săptămînă îmi permit un cartof fiert, dar niciodată nu mănînc pîine la cină. Cînd nu filmez, joc mult golf și tenis și înot în fiecare zi. Dar în zilele în care mă aflu în fața aparatului de luat vederi n-am vreme pentru aceste sporturi, așa încît mă duc în fiecare zi la profesorul de gimnastică al studioului care mă ajută să mă mențin în formă. Sub îndrumarea acestuia, după ce-am terminat lucrul, seara, fac o serie de exerciții timp de o jumătate de oră. Apoi, mă

supun unui masaj și mă duc la baia cu aburi unde stau 15—20 de minute. După cină, acasă, mă plimb puțin și apoi la culcare. Cînd o vedetă turnează un film consumă multă energie și are nevoie de multă odihnă. Mersul pe jos este, după părerea mea, unul din cele mai bune exerciții și de aceea îl practic cu plăcere."

Veronica Lake, eroina neuitatului film *Nevasta mea, vrăjitoarea,* cu Fredric March în rolul soțului, a fost întrebată : „Ați putea să ne dezvăluiți cîteva aspecte ale adevăratei dumneavoastră personalități ? În viața particulară, în calitate de Mrs. André de Toth, sînteți aceeași sirenă blondă, lucidă de pe ecran, cu apă înghețată în vine ?" Răspuns : „Departe de mine gîndul de a deziluziona pe cineva, dar în realitate nu sînt ceea ce par a fi cînd mă găsesc în fața aparatului de filmat. Dacă vreți să știți groaznicul adevăr — sînt o femeie care-și iubește căminul, copiii și soțul. Nu mă provocați, căci sînt în stare să vă povestesc totul despre fiecare dintre ei. Nu găsesc nici o dificultate în păstrarea echilibrului între carieră și căsnicie. Nu e nici o problemă dacă chibzuiești bine cu mintea și cu inima. Firește, familia mea se va situa întotdeauna pe primul plan. Nu-mi place viața de noapte, nu frecventez localurile. Atît eu cît și soțul meu preferăm viața în aer liber. Cînd ajungem acasă, acolo rămînem. Ne facem planuri mari să devenim fermieri. Viața de familie este tema mea favorită de conversație. Îmi place să reproduc vorbele copiilor mei sau să discut despre gătit. Nimeni din cei ce

mi-au văzut filmele nu și-a imaginat desigur că aș fi în stare să gătesc dar, credeți-mă, o fac. Și încă bine."

Bing Crosby, a cărui dispariție recentă a provocat numeroase regrete în rîndurile cinefililor care l-au cunoscut în perioada de strălucitoare glorie, a avut de răspuns la întrebarea „Sînteți într-adevăr leneș sau totul nu-i decît o legendă ?" — „Sigur că sînt leneș, într-un sens mai larg. Îmi place să fiu leneș. Nu credeți ? Filmul *Cer albastru* a fost cel de-al 35-lea film în 15 ani de activitate. Credeți că am muncit mult la această realizare ? O, nu. Doar trei luni, cu mai puțin de o săptămînă întrerupere, și am cîntat un total de doar 22 de cîntece, atîta tot. Filmul următor, *Bun venit, străine*, n-a cerut decît 60 de zile de turnare ! În *Împăratul valsului*, am avut de asemenea mult de cîntat. Dar credeți că a fost greu ? Vă înșelați ! Apoi a trebuit s-o sărut pe Joan Fontaine numai de cincisprezece ori și numai unul dintre săruturi a durat un minut și optsprezece secunde. Nu-i tocmai rău pentru un leneș ! După *Împăratul valsului*, am turnat *Drumul spre Rio* cu Dorothy Lamour și Bob Hope și, firește, a trebuit să învăț portugheza. După cum vedeți, am avut ceva treabă. Celelalte activități ale mele în afara studioului ? Fleacuri. Doar o emisiune săptămînală la rețeaua națională de radio, un disc nou în fiecare săptămînă ; producția propriilor mele filme prin «Crosby Productions Inc.», unele interese în altă companie inde-

pendentă de filme ; apoi «Crosby Investment Corporation» pe care o conduc ; apoi «Crosby Research Foundation» unde am o participaţie, ferma de 2 000 de acri din Nevada ; participaţia la o fermă din Argentina ; în sfîrşit, lupta la care n-aş renunţa pentru nimic în lume — lupta împotriva paraliziei infantile. Vi se pare mult ? N-ar fi cazul să-mi placă să fiu leneş ?"

Marele regizor *Cecil B. deMille* a fost pus în faţa următoarei întrebări : „În calitate de mare maestru al cinematografului, pe biroul căruia trebuie să fi trecut milioane de mostre de frumuseţe fotografiate, care sînt, după părerea dumneavoastră, condiţiile pentru executarea unei fotografii de efect ?" Replica a fost următoarea : „Preocuparea mea principală este filmul, mişcarea, nu fotografia, imaginea statică ; totuşi, voi încerca să răspund la întrebarea dumneavoastră, deoarece am unele idei proprii asupra subiectului menţionat. Iată condiţiile preliminare care socot că pot contribui la realizarea unei fotografii de efect : gîndiţi-vă în primul rînd la mîinile dumneavoastră ; ţineţi-le în aşa fel încît să nu lase impresia că pozează, ele trebuie să exprime graţie. Observaţi mîinile în oricare fotografie a unui star şi veţi vedea cît de importante sînt ele pentru executarea unei bune fotografii. «Strălucirea» în fotografii se dobîndeşte printr-un umăr ridicat, printr-o bărbie uşor aplecată într-o parte, printr-o drapare cu mătase, prin numeroase gesturi bine studiate. Toate aceste

lucruri pot fi învățate din fotografiile starurilor. Pentru pozele în mărime naturală, șoldurile trebuie ținute ușor aplecate într-o parte în fața obiectivului. Această înclinație îngustează șoldurile, dînd o senzație de supleţe. Retușați cu grijă orice defect din fotografiile dumneavoastră. Nu disprețuiți aceste sugestii din pricina aerului lor «artificial». Sînt folosite la Hollywood în fiecare zi cu bune rezultate. Și să nu vă închipuiți că producătorii și regizorii nu sînt sensibili la o fotografie atrăgătoare care arată că subiectul respectiv posedă unele noțiuni despre arta de a crea o impresie strălucitoare. Multe dintre vedetele cărora le-am oferit posibilitatea să se afirme în filme mi-au atras mai întîi atenția printr-o fotografie."

Lui *Kirk Douglas* i-a fost adresată o întrebare într-adevăr mai puțin obișnuită : „Gropița aceea vizibilă pe care o aveți în bărbie v-a provocat vreun neajuns în activitatea dumneavoastră la Hollywood ?"

„O vreme — a declarat el — se părea că eram cît pe-aci să-mi pierd identitatea. Unii din asistenții producătorului voiau să umple cavitatea cu fard, iar unii dintre prietenii mei bine intenționați, ori de cîte ori se uitau la gropița din bărbie, îmbrățișau această idee. Forțele anti-gropiță argumentau că scobitura era prea pronunțată și că nu... mergea cu chipul meu, zice-se bine dăltuit. O altă obiecție pretindea că gropița dădea o tentă feminină unui profil foarte masculin. Lucrurile au mers atît de departe încît s-a recurs la un test fotografic al feței mele, cu centrul locului încriminat acoperit și retușat de machior.

În ce mă privește, am opinat pentru menținerea gropiței, argumentînd că, în definitiv, era un fel de semn distinctiv al obrazului meu. După 30 de ani de convietuire, mă atașasem de ea. Dealtfel, gropițele erau un lucru obișnuit în familia mea. Și, în afară de aceasta, mi se părea că un ins pe nume Cary Grant se descurcase destul de bine la Hollywood, deși avea o gropiță exact în centrul bărbiei. Apoi, alți actori nu avuseseră și ei diverse semne distinctive ? Cui i-ar fi plăcut să-l vadă pe Clark Gable fără mustață? Sau își putea cineva imagina un Frank Sinatra gras ? Sau pe Veronica Lake fără părul ei blond și lung ? În fond, gropița era «marca fabricii» mele..."

Marlene Dietrich a fost chestionată în legătură cu perioada războiului : „Ați avut în timpul războiului vreo întîmplare menită să vă influențeze în vreun fel activitatea viitoare ?"

Diva a răspuns : „Da, întrucît în timpul celor trei ani de război am călătorit peste tot, participînd la acțiunea de destindere a membrilor forțelor armate, am devenit mai puțin comodă. Nu mai pot sta locului. Acum înțeleg ce înseamnă să suferi de claustrofobie. Trebuie să mă simt mereu în mișcare. Cînd e vorba de o călătorie, încep numaidecît să mă agit, nu mai am astîmpăr. Trebuie să plec și să mă reîntorc mereu. La început am lucrat la Paris, apoi la Hollywood. Întotdeauna după Hollywood, Parisul sau alt loc unde se turnează va fi destinația mea viitoare. Mereu sînt nerăbdătoare să plec în California sau la Paris, deși abia am venit de acolo. Aceasta va fi

de aci înainte pecetea caracteristică a carierei mele — internaționalismul. Mă voi duce întotdeauna acolo unde mi se va oferi cel mai bun scenariu. Dacă Parisul va avea ceva pentru mine, voi merge în Franța. Dacă Londra mă va chema după Paris, mă voi duce acolo sau mă voi întoarce la Hollywood. Vreau să am libertate deplină de acțiune."

◆

Evident, toate declarațiile spicuite mai sus, făcute în urmă cu mai bine de 30 de ani, conțineau și diverse referiri la ultimele filme ale starurilor respective, referiri care constituiau în fond însăși rațiunea de existență atît a întrebărilor cît și a răspunsurilor...

Am păstrat doar opiniile pe care le-am considerat apte să sugereze unele mentalități, unele moravuri ale Hollywoodului de odinioară.

Nu ne ascundem însă o îndoială, o doză de scepticism, desigur rămășiță a bogatei experiențe în materie acumulate de-a lungul anilor. S-o spunem răspicat : ne temem ca nu cumva toate răspunsurile date să nu fi fost decît fructul imaginației inventivilor și fecunzilor publicity-men ai Paramountului de care intervievații au luat cunoștință, ca și noi, citind buletinele de presă...

Trebuie să recunoaștem că fantezia publiciștilor din cetatea filmului de altădată era, uneori, debordantă. De asemenea, este cazul să dăm Cezarului ce-i al Cezarului. De multe ori, contribuția lor era hotărî-

toare la naşterea sau lansarea unei „stele" pe firmamentul Hollywoodului.

După cum, tot în spiritul obiectivităţii, trebuie să spunem că, uneori, chiar celor mai buni li se întîmpla să nu obţină rezultatele scontate.

Într-un număr dinainte de război al revistei „Cinémonde", Tom Tattle se ocupa de cîteva dintre cele mai răsunătoare eşecuri în materie de lansare, eşecuri care făcuseră vîlvă la vremea lor.

Unul dintre primele a fost acela al Annei Sten, vedetă de origine slavă, pe care Samuel Goldwyn o adusese cu mari eforturi la Hollywood. A ţinut-o, timp de doi ani, într-un palat, a înconjurat-o de o armată de profesori, aţiţînd cu multă sîrguinţă curiozitatea gazetarilor şi a publicului prin tot felul de ştiri în aparenţă indiscrete. Premiera celui dintîi film al ei a fost un fiasco. Magnaţii au încercat atunci s-o menţină în mod artificial pe Anna Sten, în ciuda atitudinii defavorabile a publicului. Într-adevăr, nu era plăcut să vezi ducîndu-se pe apa sîmbetei dintr-odată toate milioanele investite în fata aceea frumoasă care avea personalitate în filmele sale „dinainte" dar care, coruptă de noua ei viaţă, nu mai poseda la un moment dat nimic...

Un alt eşec a fost cel al Simonei Simon. Cu prilejul premierei filmului ei ***Îngerul străzii***, a fost lansată drept, nici mai mult nici mai puţin, „cea mai mare vedetă a lumii". Neputînd face faţă acestei imagini, Simone se prăbuşi de pe soclu. Studiourile sale încercară să îndrepte lucrurile prezentînd-o apoi

drept cea mai tipic franţuzoaică dintre tinerele vedete, făcîndu-i o delicioasă publicitate destinată bărbaţilor nu numai copţi, dar şi arşi de-a binelea... Dar pericolul se ivi din altă parte. Ligile puritane dezlănţuiră un *boicot nemilos împotriva ei*. Dezamăgită, Simone se întoarse în Franţa. Trist este faptul că adevărata personalitate a artistei n-avea nici o vină în toată povestea aceasta. Pentru comanditarii ei, vedeta fusese o marfă care trebuia vîndută la maximum. Marfa nu se vinde, nu-i nimic. Suprimăm vînzarea articolului în chestiune şi ne gîndim la altceva.

Marlene Dietrich, care s-a bucurat de un „start" atît de frumos la Hollywood, decăzuse foarte mult în urma obstinaţiei lui Sternberg (de data aceasta era vina regizorului) care se încăpăţîna s-o prezinte publicului drept femeia fatală a epocii. I-a revenit lui Alec Moss, directorul serviciului de publicitate al studiourilor Paramount, misiunea de a repune lucrurile pe făgaşul lor normal. Marlene urma să fie prezentată sub o nouă etichetă. Iată obiectivul principal al adjuncţilor lui Moss care s-au străduit să-l atingă redactînd numeroase anunţuri publicitare pentru cîteva sute de gazete americane, cu prilejul lansării filmului *Îngerul*. Se renunţase la sofisticare, la „această femeie este un demon", „mănîncă inima bărbaţilor"... Nu. „Marlene vrea să fie iubită... Iat-o pe noua Marlene, mai adevărată, mai umană ca oricînd..." „Povestea ei este povestea tuturor femeilor... O femeie ca oricare alta". Manevra n-a reuşit decît

pe jumătate. Marlene angelică în loc de fatală nu s-a bucurat de prea multă trecere la public. În urma acestui eșec, plecă în Europa. Era vorba să turneze un film dar proiectul a căzut și Marlene s-a reîntors la Hollywood. Un producător avu ideea să încerce o nouă experiență. Propuse Marlenei un rol într-un film de cow-boy : *Destry*. Marlene avu inteligența să-l accepte și astfel ex-zeița fu văzută în studio luîndu-se la bătaie ca o mahalagioaică într-un *saloon* dubios și apărînd în fața camerei ciufulită și îmbufnată. Marlene, fata de treabă. Marlene, fata care nu mai face fasoane — era noul slogan al Marlenei. Filmul a avut un mare succes de casă și curierul artistei a înregistrat o creștere considerabilă a numărului de scrisori venite de la admiratori.

Trucul cel mai des folosit de către șefii de publicitate din Hollywood era încercarea de a-l determina pe spectator să confunde vedeta cu rolurile ce i se încredințau spre interpretare. Toată publicitatea *Damei cu camelii* a fost țesută în jurul acestei formule: „Taylor loves Garbo" (Taylor o iubește pe Garbo). Spectatorii trebuiau convinși că Robert Taylor, proaspăt june-prim al Hollywoodului, a fost atît de emoționat în prezența Sfinxului, încît și-a pierdut capul.

În urmă cu ani, în toate revistele de cinema americane se putea citi următoarea frază : „Marlene Dietrich și Robert Donat au petrecut ultima noapte unul în brațele celuilalt, inimă lîngă inimă, mînă în mînă". Lumea citea și, în cele din urmă, își dădea

seama că fraza respectivă nu era decît un slogan publicitar pentru lansarea în America a filmului *Cavaler fără armură* pe care Jacques Feyder îl turnase în Anglia.

Alt exemplu : „Myrna Loy este o soţie perfectă, afirmă Arthur Hornblow jr. şi William Powell..." Amîndoi erau într-adevăr soţii ei simultan şi totuşi Myrna nu devenise bigamă... William Powell era soţul ei cinematografic, iar Arthur Hornblow jr. soţul ei în faţa legii, ceea ce nu l-a împiedicat pe Mr. Hornblow, soţul real al „soţiei model", să primească un număr respectabil de scrisori prin care i se aduceau felicitări pentru copilul dăruit de Myrna Loy — care copil era probabil cel ce apăruse în ultimul film al cuplului William Powell—Myrna Loy.

Studioul Universal a condus cu aceeaşi abilitate jocul cu prilejul primului rol de adolescentă şi al primului flirt adevărat al Deannei Durbin. Mai mult ca sigur, povestea de dragoste n-a fost creată în culise de diriguitorii studiourilor. La început, aceştia s-au şi opus ideii pentru că „îmbătrînea" brusc copila „lor". Ulterior însă, s-au gîndit să exploateze situaţia. Dacă Deanna voia să iubească în realitate, va fi pusă să iubească şi în filme... Hotărîrea a dat naştere unei mici drame a cărei victimă inocentă a fost biata Deanna. Cu prilejul unui cocteil oferit în onoarea ei, un gazetar american a avut impolitetea să o întrebe dacă preferă să fie sărutată de partenerul ei din *Prima iubire*, Robert Stack, sau de adevăratul ei iubit Paul Vaughn. Descumpănită, Deanna a roşit,

a pălit, a izbucnit în plîns și, în cele din urmă, a fugit trîntind ușa. Deanna era pe atunci prea neștiutoare ca să reacționeze cum ar fi fost mult mai... profitabil : să-l pălmuiască pe gazetar. Doamne, ce reclamă sublimă !

◆

Nu trebuie să mire faptul că „stelele" se temeau atît de mult de ziua în care aveau să nu mai reprezinte nimic pentru public. Fiind, în mîinile șefului de publicitate și al producătorului lor, o argilă prea maleabilă, riscau ca, în ziua în care nimeni nu se va mai ocupa de ele, să se trezească stoarse de orice substanță. „Aici a fost un star..." Se pot cita numeroase cazuri de staruri de ieri cărora Hollywoodul, în ziua uitării, nu le-a oferit nici o singură posibilitate de a duce o viață normală, de a se bucura de o fericire obișnuită.

Starurile sînt victimele sacrificate zeului Moloh. Acest zeu Moloh este publicul cinematografic ale cărui gusturi variază : are preferințe și antipatii aparent inexplicabile... Schimbător, imprevizibil, uneori e indulgent cu o tînără fată fără talent dar picantă, alteori feroce cu o ființă mult mai înzestrată dar care n-a știut să-l cucerească numaidecît. Și el are întotdeauna ultimul cuvînt.

◆

Dar oare, în fond, publicitatea este indispensabilă artiștilor de cinema ? — se întreba, în 1942, într-o re-

vistă spaniolă de cinema, „Primer Plano", un ziarist care semna B. de Cartes.

Am spicuit cîteva pasaje :

Publicitatea artiștilor a început odată cu cinematograful. În prima perioadă a filmului mut, cînd un regizor de prima mînă cîștiga cîțiva dolari pe săptămînă, iar o actriță cîștiga doar atît cît îi era necesar ca să se îmbrace și să mănînce, se vorbea de venituri fabuloase și de vieți fastuoase care nu aveau la bază alt motiv decît publicitatea. O publicitate născută din stilul de viață nordamerican și din deviza aceea celebră a unui faimos milionar : „Dacă ai patru dolari, trei investește-i în propagandă".

Unul din mijloacele de publicitate cele mai răspîndite în lumea vedetelor erau divorțurile care păreau a fi fost născocite pentru a-i întreține pe artiști și pe avocați. Se spune că Charlot s-ar fi confesat, într-o anumită împrejurare, că divorțurile sale interesau mai mult decît filmele sale și că reporterii periodicelor îl întrebau : „Cine va fi viitoarea dumneavoastră soție ?" în loc de „Care va fi viitorul dumneavoastră film ?" Majoritatea acestor știri interesau îndeosebi femeile, știut fiind faptul că o imensă parte din propaganda cinematografului o fac reprezentantele sexului slab.

De-a lungul a mulți ani, s-au consumat cantități uriașe de cerneală pentru anunțarea și comentarea divorțurilor lui Mary Pickford, dovedindu-se pînă la urmă că era vorba de o publicitate organizată de ea însăși. Aproape întotdeauna știrile se terminau cu o

rectificare redactată în aproximativ aceşti termeni : „N-a fost vorba niciodată să mă despart de scumpul şi nepreţuitul meu Douglas, alături de care mă simt nespus de fericită."

O artistă prea puţin cunoscută, Lydia Dawies, a încercat să se „lanseze" trimiţînd tuturor prietenilor săi şi inserînd în presă patru anunţuri :

Primul. „Domnul don Juan Powell şi domnişoara Lydia Dawies vă invită la căsătoria lor, care se va oficia în ziua de 12 august, la orele 8 dimineaţa."

Al doilea. „Soţii De Powell vă invită la divorţul lor, care va avea loc la 14 august, la orele 8 dimineaţa."

Al treilea. „Domnul don Henry Radford şi domnişoara Lydia Dawies vă invită la căsătoria lor, care se va oficia în ziua de 14 august, la orele 10 dimineaţa."

Al patrulea. „Soţii De Radford vă invită la divorţul lor, care va avea loc în ziua de 15 august, la orele 10 dimineaţa."

Partea curioasă a cazului este că domnişoara Dawies nu numai că a anunţat, dar a şi făcut ceea ce a anunţat. Într-adevăr, s-a căsătorit şi a divorţat de două ori şi a avut doi soţi în cîteva ore, de dragul publicităţii, a cărei eficacitate nu mai poate fi contestată, dacă ţinem seama de faptul că domnişoara Dawies a obţinut numaidecît un contract...

Spre a se populariza o imagine s-au născocit tot felul de procedee, dar se pare că cel mai periculos a fost celebrul truc folosit de Rudolph Valentino. Decepţionat de faptul că nu era cunoscut de nimeni şi

ţinînd să atragă atenţia asupra lui, artistul s-a lăsat călcat de o maşină pe una din cele mai aglomerate străzi din New York. Transportat de urgenţă la spital, tînărul s-a bucurat de un cortegiu impresionant de femei care observaseră desigur că sinucigaşul avea o frumuseţe cu totul neobişnuită. Au urmat inevitabilele întrebări şi răspunsuri : „Ai vrut să te sinucizi ?" „Da." „Motivul ?" „Am vrut să devin artist de cinema şi nimeni nu mi-a oferit un contract. Nu vreau să mai trăiesc." Revistele au publicat dialogul, imaginea tînărului accidentat, înconjurat de numeroase femei necunoscute. Sărmanul om ! E atît de nefericit. Cu siguranţă că-şi va lua viaţa dacă nu se va face ceva pentru el... Au început imediat să apară propuneri, mîini întinse dispuse să contribuie la „salvarea unei vieţi".

Mulţi ani după aceea, întrebat despre acest incident, Valentino i-a contestat veridicitatea. „Aş fi făcut orice, e adevărat, dar nu m-aş fi sinucis. Probabil că aş fi devenit marinar, a doua mea pasiune după cinematograf."

Toate posibilităţile publicităţii erau folosite de dragul... publicităţii. Cele mai cunoscute şi mai exploatate : dezminţirile din presă şi „orgiile" urmate de penibile intervenţii ale poliţiei care descoperea mai tîrziu adevăratele mobiluri ale artiştilor. Aduşi în faţa instanţelor judecătoreşti, acuzaţii plăteau o sumă oarecare (din bugetul destinat publicităţii) şi apoi o luau de la capăt...

Tot de dragul publicității, Oliver Hardy nu putea să slăbească, Stan Laurel să se îngrașe sau Ben Turpin să-și opereze ochiul...

Dar adevărata campioană a publicității a fost, incontestabil, Greta Garbo cu faimoasa sa rezervă din care s-a născut moda incognitoului, a „dublurilor" pentru primirea gazetarilor. „Cînd m-am hotărît să devin vedetă de cinema — spusese Greta pe vapor, în drum spre America — mi-am jurat că nu voi da niciodată vreun interviu." Și s-a ținut de cuvînt. Nu spunea oare Wilde că naturalețea nu este altceva decît o mare *poză* ? În cazul Gretei Garbo, însingurarea pe care și-o impusese a fost cea mai bună și cea mai eficace publicitate. Greta izbutise să atîțe curiozitatea oamenilor pînă la ultima limită prin plimbările ei solitare, prin călătoriile ei neprevăzute... Unii medici decretaseră : „Lipsă de globule roșii". Oricum, cert este că Greta și-a menținut popularitatea cea mai lungă perioadă de timp din istoria cinematografului, personalitatea ei trezind și astăzi un ecou în rîndul cinefililor. Deci, sistemul ei a fost cel mai eficace. Ca și alegerea numelui. Garbo vine de la „Garbon" care înseamnă în scandinavă „mister".

În Franța, unde se apela mult mai puțin la formulele hollywoodiene, publicitatea artiștilor se făcea uneori folosindu-se drept fundal cazinoul de la Monte Carlo. Averi de milioane depuse în mîinile unei actrițe și pierdute în cîteva minute. Devenise celebru cazul unui îmbogățit peste noapte prin nu se știe ce mijloace, care plătise cincisprezece mii de

franci ca să intre în cazinoul din Biarritz însoțit de Simone Simon.

Răspunzînd, în încheierea articolului său, la întrebarea dacă publicitatea este indispensabilă artiștilor de cinema, ziaristul spaniol recunoștea aportul foarte important al acestui element. Dar atît. Cu adevărat indispensabil este doar talentul.

Nimic mai trist în artă decît o mare publicitate fără acoperire...

◆

În privința mijloacelor publicitare sui-generis, Hollywoodul a deținut dintotdeauna întîietatea. O glorie pe care confrații europeni o puneau între ghilimele socotind specific americănești metodele folosite și tratîndu-le cu o ironie amabilă...

Nu aceleași erau însă sentimentele cînd se punea problema gravă a afirmării producției naționale de filme pe cît mai multe piețe de pe glob.

Conflictele ivite în acest sens constituie tema secvenței următoare...

CÎND HOLLYWOODUL „TERORIZA" PARISUL ŞI LONDRA...

◆ **Alarmă la Paris : cele mai mari vedete franceze răpite de Hollywood • Cum a „înghiţit" cetatea filmului american cinematografia suedeză • „Să ajutăm producţia britanică de filme, aducîndu-ne înapoi starurile de la Hollywood" • Hollywoodul alarmat : publicul american cere filme franceze ! • Vedetele americane despre colegele lor de peste Ocean • Cînd cumplita noapte a războiului a pustiit studiourile şi a frînt aripile unor visuri frumoase**

Perioada premergătoare celui de-al doilea război mondial a fost marcată de o luptă acerbă, pe baricade aflîndu-se de-o parte Hollywoodul, care se străduia să-şi menţină supremaţia pe piaţa mondială, iar de cealaltă parte, Parisúl şi Londra, care voiau doar ca industriile lor naţionale să supravieţuiască.

Nu mai era vorba de înţepăturile de floretă, de spiritualele şarje amicale pe care şi le adresau de obicei, în secvenţe aparent inofensive, americanii acuzîndu-i pe francezi că stau cam prost cu morala, francezii reproşîndu-le americanilor că fac prea mare caz

de paralele lor, iar englezii acuzîndu-i pe amîndoi că nu știu să se comporte ca niște lorzi...

De data aceasta, lucrurile aveau un accent mult prea grav pentru a se putea glumi, fiecare dintre cei trei trebuia să-și ia măsurile pe care le socotea de cuviință pentru apărarea intereselor proprii.

Într-un număr din septembrie 1937 al revistei de specialitate „Motion Picture Herald", Pierre Autre scria din Paris, sub titlul „Industria franceză acționează pentru a preveni exodul masiv spre Hollywood", despre îngrijorarea conducătorilor industriei franceze de film față de emigrarea în masă a artiștilor și tehnicienilor francezi.

Folosirea de către Hollywood a unui număr imens de artiști și tehnicieni francezi provocase o neliniște atît de mare în industria cinematografică a Franței încît secția de producție a Confederației Generale a Cinematografiei publicase un comunicat prin care se stabileau două principii a căror violare urma să fie pedepsită.

Conform edictului, actorii și tehnicienii trebuiau să consimtă :

1. Să nu accepte nici un angajament în străinătate, în afară de cel mult un film pe an.

2. Să colaboreze la cel puțin un film făcut în Franța în aceeași perioadă.

Comunicatul a fost transmis presei și, în același timp, înaintat Asociației Profesionale a Artiștilor și Tehnicienilor. Analizîndu-se situația, se stabilea :

„Considerînd că situația creată prin plecarea sistematică în țări străine a artiștilor și tehnicienilor francezi constituie o daună incontestabilă pentru interesele cinematografului francez,

„Că toți producătorii francezi sînt astfel lipsiți de dreptul lor legitim de a fi secondați în eforturile pe care le fac și, ținînd seama de riscurile și strădaniile necesitate de formarea și creșterea acestor artiști și tehnicieni,

„Că interesele distribuitorilor și proprietarilor de săli sînt de asemenea în pericol, căci prin ajutorul lor, îmbinat cu cel al producătorilor, artiștii și tehnicienii au atins gloria,

„Că publicul, fără de care n-ar fi posibil succesul, are tot dreptul să ceară artiștilor și tehnicienilor să-și respecte obligația morală de a-și consacra talentele creării unor filme făcute în spiritul și în limba acestui public,

„Se hotărăște ca, de aci înainte, să se ia măsuri punitive împotriva artiștilor și tehnicienilor care nu se vor conforma celor două principii."

În susținerea poziției lor, producătorii care cereau „măsuri punitive" invocau argumentul că industria franceză își va pierde toate vedetele. Ei subliniau de asemenea că la început fuseseră măguliți de faptul că actorii francezi se bucurau de apreciere internațională și că filmele lor vor constitui o excelentă propagandă universală pentru Franța.

„Dar, spuneau ei în continuare, a ne opri asupra acestui punct ar însemna să nu privim lucrurile în

perspectivă. Cineva ar putea fi foarte flatat şi s-ar putea simţi chiar dator să mulţumească prietenilor noştri americani pentru cinstea ce ne-o fac alegînd pe cei mai buni actori ai noştri pentru filmele lor. Dar producătorii francezi nu pot privi liniştiţi cînd văd studiourile lor secătuite treptat de sîngele tînăr, de talentele pe care ei înşişi le-au descoperit, format şi lansat, uneori cu mari eforturi materiale, investind în ei speranţe pentru viitorul producţiei cinematografice franceze."

Producătorii atrăgeau atenţia asupra faptului că angajarea vedetelor franceze de către producătorii americani fusese binevenită în primele zile ale filmului vorbitor. Dar atunci, spuneau producătorii, starurile jucau în versiunile franceze ale filmelor americane şi apoi se reîntorceau în Franţa.

„E cu totul altceva însă, susţineau ei, cînd staruri franceze sînt angajate ca să joace în filme americane vorbitoare. Cîţiva reuşesc, dar cei mai mulţi eşuează şi se reîntorc în patria lor cu totul depreciaţi."

Ca exemple pentru categoria celor care au obţinut succes, producătorii menţionau pe Charles Boyer şi Fernand Gravet. Cel mai mare pericol pentru cinematograful francez, după părerea producătorilor, era faptul că producătorii Hollywoodului se arătau dispuşi şi puteau să plătească gajuri mari.

Starurile franceze deveneau astfel obiectul unor competiţii internaţionale şi înclinau să ceară salarii proporţionale cu cele ale starurilor americane.

Acest fapt era privit ca un lucru dezastruos pentru producătorii francezi, dat fiind că piața lor de desfacere nu se putea compara cu debușeurile vaste ale filmelor vorbite în limba engleză.

Producătorii își exprimau de asemenea regretul că „actorii care au fost excelenți în Franța sînt adesea utilizați în America în filme care nu se potrivesc nici cu temperamentul, nici cu mentalitatea lor". Se mai exprima teama că „cinematograful francez va avea aceeași soartă ca cinematograful suedez. Cu doisprezece ani în urmă, cei mai buni actori, cei mai buni regizori ai studiourilor din Suedia au fost angajați de Hollywood și, cu excepția Gretei Garbo, ce s-a întîmplat cu toți ceilalți ? Acesta a fost sfîrșitul cinematografiei suedeze."

În ciuda măsurilor propuse de producători, problema părea aproape imposibil de soluționat. Camera Sindicală Franceză a amenințat că va lua măsuri drastice împotriva starurilor și tehnicienilor care vor accepta mai mult de un contract pe an în afara Franței și nu vor realiza cel puțin un film în Franța în decursul aceleiași perioade.

Ce măsuri trebuiau luate ? Să se boicoteze filmele la care colaboraseră staruri sau tehnicieni francezi ?

Era practic imposibil să boicotezi filmele și starurile. Atunci, ce era de făcut ?

În aceeași măsură, dacă nu chiar mai mare, în care-i afecta pe regizori și tehnicieni, problema leza interesele starurilor.

Toată lumea recunoștea că poziția ambelor părți era de înțeles. Producătorii francezi care creaseră starurile nu voiau să le piardă tocmai atunci cînd atinseseră celebritatea, iar, pe de altă parte, starurile și tehnicienii nu voiau să renunțe la contracte bune, salarii mari și securitatea muncii lor, lucruri pe care nu le puteau obține în Franța.

Mulți artiști și tehnicieni francezi erau siliți să șomeze cîteva luni întrucît sistemul producției franceze nu permitea încheierea de contracte pe termen lung și, după fiecare film, artiștii și tehnicienii trebuiau să-și caute alte debușeuri. Producătorii francezi făceau cel mult unul sau două filme pe an, iar unele companii erau întemeiate tocmai cu scopul de a produce un singur film.

Punctul de vedere al tehnicienilor francezi angajați peste hotarele Franței, în Anglia sau în America, era exprimat clar într-un interviu acordat de regizorul Abel Gance, devenit celebru în urma filmului său antirăzboinic *Acuz.*

„Nu pentru că am avut vreun conflict cu producătorii mei m-am decis să lucrez dincolo de fruntariile Franței, spunea el. Dar a devenit din ce în ce mai greu să faci filme mari aci. Dincolo de anumite cifre, producția nu mai rentează. Părăsesc Franța deoarece pentru un regizor care este obișnuit să facă filme de o anumită importanță, piața cinematografică franceză nu-i oferă suficiente debușeuri."

Marcel L'Herbier, el însuși regizor, dar în același timp secretarul Asociației Cine-Tehnicienilor Francezi, spunea că este de acord în unele privințe cu decizia luată de producători, dar nu putea admite ca starurile și tehnicienii să fie privați de libertatea de acțiune.

„Consider că libertatea de a face schimburi este foarte importantă, afirma el. Dacă un actor sau un regizor francez părăsește Franța, tot își servește țara. Dacă pleacă să muncească în țări străine doar de dragul banilor, nu va avea succes și nu va mai fi necesară nici o sancțiune."

Maurice Chevalier era de părere că „s-a făcut mult zgomot pentru nimic. Dintre toți actorii francezi angajați la Hollywood, numai doi sau maximum trei vor da cu adevărat lovitura în fața publicului american. Ceilalți se vor întoarce foarte curînd."

În ceea ce privește publicul, părerea spectatorilor francezi era că nu se poate răpi nimănui dreptul de a avea o situație mai bună într-o țară străină. Dar asupra felului cum avea să întîmpine publicul francez un film american sau britanic, vorbit în limba engleză de vedete franceze, rămînea de văzut. Era bine cunoscut faptul că nici un film american, avînd în rolul principal un actor francez, nu obținuse succes în Franța, fie că era prezentat în versiunea originală, fie că era dublat în franceză.

Spectatorii francezi care frecventau un cinema unde se reprezentau filme americane și engleze în

versiuni originale, găseau ciudat să audă actori francezi vorbind englezește. Preferau actori americani sau englezi. Mai proastă era situația în cazurile versiunilor dublate. Cinefilii nu puteau să accepte filme *americane cu vedete franceze atît de bine cunoscute* ca Charles Boyer, Simone Simon, Fernand Gravet sau Annabella, în a căror versiune dublată auzeau voci care nu erau ale lor.

Singurul film american al lui Charles Boyer care avusese succes în Franța fusese *Grădina lui Allah*, în care Boyer își dubla propriul rol. Versiunea franceză dublată a constituit un mare succes în comparație cu versiunea originală americană primită cu răceală. Din același motiv, Annabella s-a dublat pe sine în *Wings of the Morning*, Fernand Gravet i-a urmat exemplul cu *King and the Chorus Girl*, iar Simone Simon cu *Îngerul străzii*.

Oricum, era limpede — dealtfel, se pare că obiceiul s-a păstrat pînă azi — că spectatorului francez nu-i făcea plăcere să-și audă vedetele vorbind altă limbă. Poate că se amuza cinci minute, dar apoi se plictisea și voia ca vedetele franceze să vorbească limba lor, direct, fără dublaj, ceea ce era de înțeles.

Dar asupra relațiilor Hollywood-Paris vom reveni... Să vedem acum care era situația dincolo de Canalul Mînecii, pe ruta Hollywood—Londra.

În 1940, cînd revistele „Picture Show" și „Film Pictorial" au fuzionat — izbucnise războiul ! — Edward Wood trăgea un semnal de alarmă în titlul unui

articol apărut în respectiva publicație cu două nume : „Ca să ajutăm filmele britanice, să ne aducem înapoi starurile de la Hollywood".

Deci, și producătorii englezi se aflau într-o situație precară, fiind siliți să-și recheme oițele rătăcite...

Wood reamintea faptul binecunoscut că ultimul război oferise Americii posibilitatea de a domina industria filmului, menținîndu-și supremația mulți ani. Dar, sublinia autorul, înainte de ultimul război mondial, filmele britanice și, într-o mai largă măsură, filmele europene concurau cu succes Hollywoodul. Multe filme britanice, ca, de pildă, *Victoria cea Mare, Șaizeci de ani glorioși, Owd Bob* și *Adio, domnule Chips* au fost primite cu entuziasm atît în Statele Unite, cît și în Anglia.

Aceasta a determinat cîteva dintre cele mai mari companii producătoare din America să-și instaleze studiouri în Anglia, folosind cei mai buni actori, producători, regizori și tehnicieni, fără a ține seama de naționalitatea lor. Ideea a fost bună, căci — sublinia Wood — „filmele care vor să cucerească un loc pe piața mondială trebuie să aibă un caracter internațional".

„Actori englezi pentru filme engleze, sună frumos ca slogan, continua gazetarul, dar, așa cum am afirmat în repetate rînduri, nu este o afacere bună, nici măcar pentru industria britanică de filme. Niciodată n-a existat un film american sută la sută. Hollywoodul a utilizat oameni din fiecare națiune civilizată din lume, și uneori chiar din cele necivilizate

pentru a produce filme și actorii britanici n-au jucat roluri neînsemnate în aceste filme. Trebuie doar să ne gîndim la nume ca Charles Chaplin, Ronald Colman, Charles Laughton, Brian Aherne, C. Aubrey Smith, Clive Brook, Basil Rathbone, Will Fyffe, Madeleine Carroll, Flora Robson și atîția alții care au dobîndit mari succese la Hollywood menite să confirme adevărul celor spuse."

În continuare, Edward Wood își manifesta optimismul cu privire la acțiunea întreprinsă de David Rose, directorul și președintele tuturor companiilor britanice ale Paramountului în Anglia, care era hotărît ca, pentru filmele americano-britanice realizate în insulă să readucă din America actori și actrițe de origine britanică.

Dar totul a rămas un vis nerealizat...

◆

În 1938, în conflictul surd dintre Hollywood și Paris, momentul favorabil a fost de partea francezilor. Într-un număr din luna aprilie a acelui an, revista „Pour Vous" anunța pe o pagină întreagă, cu o satisfacție neascunsă : „Hollywoodul alarmat ! Un public american din ce în ce mai numeros pare să prindă gust de filmele franceze".

Raymond Lange, corespondentul particular al revistei, scria printre altele :

„Hollywoodul care se lăfăie în milioane și e plin de talente, Hollywoodul instalat pe tronul de aur al re-

putației sale începe să se alarmeze. Oh, încă nu pe față. La ora aceasta nu e încă, firește, nici un pericol pentru California. Dar este de datoria strategilor să scruteze orizontul și să ghicească semnele viitorului. Capricioasele palpitații ale acelei inimi a cinematografului pe care o reprezintă ghișeul de bilete sînt observate cu atenție și neliniște. Piața străină a fost întotdeauna pentru cinematograful american un cîmp vast și prosper. Hollywoodul ieșea, ieri, cu ușurință victorios din orice înfruntare cu adversarii săi vlăguiți. Dar oare drapelul său va rămîne implantat tot atît de drept și tot atît de mîndru în fața concurenților care-și strîng rîndurile ?

Să precizăm : în domeniul material, California este imbatabilă. Ea dispune de organisme puternice, de mijloace prodigioase, de studiouri admirabile, de o disciplină de fier. Niciodată, în Franța, nu se va ajunge să se realizeze desfășurări atît de impresionante, decoruri atît de somptuoase, mișcări de mase atît de intense. Să ne înclinăm : din punct de vedere tehnic, atît pe planul fotografiei cît și pe cel al înregistrării sunetului sau al luminilor, sau al regiei, Hollywoodul e superior. Dar toate aceste elemente nu se valorifică decît atunci cînd sînt puse în slujba unor opere de calitate. Or, ce folos că un film e admirabil realizat dacă scenariul suferă de o evidentă lipsă de valoare ? Ne încîntă foarte puțin să vedem pe cele mai bune și mai frumoase actrițe din lume dacă dialogurile lor sînt de o naivitate care te face să plîngi !

Or, cinematograful francez, realizînd opere ca *Un carnet de bal, Mayerling, Kermesa eroică* — citez în mod special pe cele care au întrunit favoarea Americii — a arătat nu numai posibilităţile sale ci şi superioritatea sa. Iată de ce se uită chiorîş la noi Hollywoodul."

Mai departe, entuziastul susţinător al filmului francez spunea că a stat de vorbă cu directorul unei săli de cinema newyorkeze, specializate în prezentarea filmelor străine şi cu precădere a celor franceze, care a avut originala idee de a-şi interoga clienţii, întrebîndu-i în cadrul unui referendum : 1. Găsiţi filmele americane superioare celor străine ? 2. Problema limbii vă tulbură plăcerea la vizionarea unui film străin ? 3. Ce vă atrage la un film străin ?

La prima întrebare, 43% dintre spectatori s-au declarat în favoarea filmelor americane, 40% au răspuns că preferă filmul străin, iar 17% s-au abţinut. În ceea ce priveşte a doua întrebare, 82% din cei ce au răspuns au declarat că nu-i supără limba, 9% au spus că-i stinghereşte, iar 9% nu şi-au exprimat o părere precisă. Cît despre al treilea punct, s-au dat cele mai fanteziste răspunsuri posibile. Unul se ducea să vadă un film francez fiindcă îl sfătuise profesorul lui ; altul, ca să facă plăcere soţiei sale ; un al treilea, fiindcă francezii se pricep să vorbească despre dragoste... Dar aproape toţi recunoşteau că scenariile filmelor franceze sînt adesea inteligente, transpuse fără un lux inutil şi uneori ridicol. Existau şi răspun-

suri ale unor femei care recunoșteau că se duceau să vadă un film francez pur și simplu pentru ochii lui Charles Boyer...

Subliniind faptul că *pentru prima oară* cinematograful francez putea, după atîtea experiențe, să ocupe un loc de frunte pe piața internațională, autorul recomanda producătorilor să-și limiteze ambițiile la mijloacele lor modeste în comparație cu cele ale Hollywoodului și să dea realizărilor lor sarea, spiritul, viața adevărată care plac atît de mult publicului cinefil.

În cursul aceluiași an 1938 și în cadrul aceleiași publicații, „Pour Vous", am găsit o mare anchetă intitulată „Ce gîndește Hollywoodul despre cinematograful francez".

La întrebările : „Dintre filmele franceze văzute, pe care le preferați ?" „Ce credeți despre interpreții lor ?" au răspuns cîteva vedete proeminente.

Ginger Rogers socotea că „este foarte greu pentru noi să facem comentarii asupra filmelor franceze sau să le analizăm căci, din păcate, vedem foarte puține aici. Totuși, cele pe care am avut norocul să le văd mi s-au părut excelente și cred că filmele franceze (sau, cel puțin, cele ce se exportă) sînt de o foarte înaltă calitate artistică."

Irene Dunne nu era una dintre cinefilele pasionate ale Hollywoodului, ducîndu-se foarte rar la cinema, dar din cele cîteva filme franceze pe care le

văzuse îi plăcuse *Clubul femeilor* ai cărui interpreți îi considera excelenți.

Joan Fontaine afirma că pentru ea Sacha Guitry reprezenta cea dintîi personalitate a cinematografului, ca și a teatrului francez. Socotea *Perlele Coroanei* drept cel mai bun film francez pe care-l văzuse. Pe Sacha Guitry îl considera și cel mai bun actor al ecranului francez.

Douglas Fairbanks jr., care văzuse mai multe filme franceze decît majoritatea vedetelor americane deoarece călătorea foarte mult în Europa, declara că din toate filmele franceze cel mai bun i s-a părut *Iluzia cea mare.*

Barbara Stanwyck era de părere că cel mai bun film francez văzut de ea fusese *Mayerling.* Vedeta franceză preferată : Danielle Darrieux.

Tyrone Power declara : „Îmi plac enorm filmele franceze. Nu scap nici un prilej de a le vedea. Dintre numeroasele filme care mi-au plăcut, cea mai profundă amintire mi-au lăsat-o *A nous la liberté, Crimă și pedeapsă* și *Kermesa eroică.* Este o adevărată reconfortare să vezi, de pildă, un film realizat cu măiestria impecabilă a lui René Clair. Cît despre actori, unul dintre cei care mi se pare că-i domină pe ceilalți este Harry Baur. Nu-i niciodată Harry Baur, ci întotdeauna personajul pe care-l încarnează. Ceea ce constituie un lucru rar pe ecran."

Nu știm dacă exista vreun raport între entuziasmul lui Tyrone Power în fața filmelor franceze și na-

ționalitatea soției sale — care nu era alta decît franțuzoaica Annabella — dar am ținut să reamintim totuși acest amănunt, fără nici o intenție malițioasă...

◆

Dar toate perspectivele frumoase ale filmului francez, care se îndrepta realmente spre un viitor de aur, s-au năruit odată cu lăsarea nopții, a cumplitei nopți a conflagrației mondiale.

Declarația de război de duminică 3 septembrie a condamnat la o întrerupere brutală anul cel mai important din industria cinematografică franceză. În primele opt luni ale lui 1939, producția se desfășurase într-un ritm accelerat cum nu mai cunoscuse niciodată pînă atunci, cantitatea mergînd mînă în mînă cu valoarea ; iscusința tehnică și arta imaginii, care făcuseră mari progrese, urmau același ritm.

Publicul se interesa din ce în ce mai mult de cinema și începuse să resimtă un fel de orgoliu național văzînd progresele realizate care situau cea de-a șaptea artă printre primele șase mari industrii franceze. Se întrezărea astfel un destul de serios concurent pentru Hollywood. Rețetele arătau și ele o creștere substanțială, publicul mergînd din ce în ce mai puțin la teatru și la operă și îndreptîndu-se tot mai mult spre cinema.

După septembrie 1939, totul s-a prăbușit ca un castel de cărți de joc. Numeroase proiecte au fost abandonate, studiourile au rămas pustii, o parte din cine-

matografe și-au închis porțile, ca și multe firme dealtfel. Mii de actori, regizori și tehnicieni erau chemați sub arme și alte mii îngroșau rîndurile șomerilor. Pentru proprietarii de săli, primele opt luni ale anului 1939 fuseseră printre cele mai prospere cunoscute vreodată. Circuitul Siritzky-Gaumont, care grupa 125 cinematografe, înregistrase în acea perioadă o creștere de 30% față de rețetele celor opt luni corespunzătoare din 1938. Această creștere era atribuită în primul rînd progreselor constante ale producției franceze. Stagiunea estivală a jucat și ea un rol în această evoluție, căci nu fusese, ca de obicei, o perioadă de calm. Într-adevăr, mulți parizieni rămăseseră în Capitală din cauza amenințărilor de război și căutau o destindere mergînd la cinema.

Nu încape nici o îndoială că producția franceză ar fi marcat un nou pas înainte dacă nu izbucnea războiul. Aproximativ cincisprezece filme din producția lui 1939 au fost de o valoare de prim ordin, meritînd a fi situate pe același plan cu cele mai izbutite producții ale Hollywoodului. Gabin făcuse două creații remarcabile în *Bestia umană* alături de Simone Simon și *Noaptea amintirilor*, amîndouă studii profunde ale sufletului uman. Un alt studiu psihologic, de data aceasta într-un azil pentru actori, fusese *La fin du jour* al lui Julien Duvivier, cu Louis Jouvet, Victor Francen și Michel Simon. Dar printre cele mai bune producții ale anului, locul întîi îl ocupa, după unele opinii, *Antanta cordială*. Depănînd istoria relațiilor amicale dintre cele două mari democrații europene,

apariţia sa, din punct de vedere propagandistic, nu putea fi mai potrivită. De asemenea, văzuseră lumina ecranului *Trei valsuri*, cu Yvonne Printemps şi Pierre Fresnay şi *Remontons les Champs-Elysées* al lui Sacha Guitry, cu el, Jacqueline Delubac şi Lucien Baroux.

În ceea ce priveşte relaţiile cinematografice franco-americane, ele au fost stimulate de o parte şi de alta prin diverse hotărîri. Jean Renoir a primit premiul lui „National Board of Review" pentru cel mai bun film străin prezentat în America în 1938, *Iluzia cea mare*. Academia franceză a filmului a distribuit mai multe premii pentru cele mai bune filme străine prezentate în Franţa, în cursul anului 1938, premii din care Statele Unite au dobîndit cinci...

...În împrejurările grele ale războiului, conflictelor dintre cele trei cinematografii concurente li s-a pus o surdină menită să sugereze iluzia unei antante cordiale tripartite. Dar cine poate afirma că animozităţile devenite publice n-au continuat să existe de-a lungul anilor, în culise, şi nu mai mocnesc şi astăzi ?

◆

Un conflict la fel de grav şi... permanent a existat între spectatori şi producţiile unor cinematografii, îndeobşte cea hollywoodiană, pe tema „clişeelor" care invadaseră la un moment dat ecranele. Să vedem despre ce era vorba.

„CLIȘEELE" ÎN CINEMA

◆ *Care cinematograful își bate joc de noi, spectatorii ?* ● Cînd eroul cow-boy alerga în galop după un tren sau după niște bandiți ● Cum se înviora subit boxerul zvîntat în bătaie la vederea iubitei sale ● Ceea ce nu se poate vedea decît la cinema ● Cînd estetica cerea femeilor să nu se îndrăgostească decît de bărbați mai înalți decît ele ● Luna stătea la dispoziția îndrăgostiților cînd aceștia se refugiau pe terasă

În cartea sa „Confidențele unui spectator", publicată în 1919, Louis Delluc, care poate fi considerat creatorul criticii cinematografice, definea astfel filmele americane : „Ferme... Prerii... Cow-boys... California...", iar pe cele italiene : „Mulțime... mulțime... Imperiu... Istorie romană... Mulțime... Mulțime..." Delluc nu se mărginea astfel să analizeze și să rezume două stiluri naționale. El denunța de pe atunci predilecția sistematică a cinematografului pentru anumite situații, pentru anumite efecte, supunerea lui unor manii.

Căci cinematograful s-a născut maniac. Odată cu vocabularul şi sintaxa lui, s-au precizat convenţii, banalităţi, astăzi tot atît de uzuale ca travelingul. Ca şi în literatură, s-au dezvoltat, în mod paralel, „imaginea" şi „clişeul".

Aproape toţi cineaştii, pînă la cei mai buni, s-au sacrificat acestor convenţii care fac parte integrantă din cinematograf. Obişnuinţă inconştientă, ca şi deformarea profesională. Iar noi, spectatorii, acceptăm tot ceea ce ni se oferă, nu vedem decît aşa cum ni se prezintă. Alt obicei. Altă deformare profesională.

Cîţiva ani după Delluc, Elmer Rice a întocmit inventarul clişeelor şi al neverosimilităţilor cinematografului, în ironica şi savuroasa sa „Călătorie în Purilia". Această satiră se adresa exclusiv cinematografului mut american. Ea a rămas însă valabilă şi pentru filmul vorbitor din aproape toate ţările.

Astăzi, stilurile naţionale se deosebesc prin autenticitatea lor, dar se apropie prin convenţional. Locul comun a devenit comun tuturor, banalul a căpătat aspect internaţional şi nu se mai poate face o catalogare ca pe vremea lui Delluc. „Telefoane albe... Bucătării mari şi strălucitoare, ca nişte săli de baie... Dormitoare tip sală de aşteptare într-o gară... Case de trei ori mai mici decît totalul camerelor pe care le cuprind... Străzi alcătuite exclusiv din locuinţe burgheze, magazine de bijuterii şi florării... Ţărănci cu unghiile vopsite... Dactilografe ultraelegante... Negri copilăroşi... Şoferi de taxi care nu dau niciodată restul... Adolescente brune care devin tinere blonde...

Soare tropical care refuză să impună eroinelor simpatice ruşinoasa sclavie a transpiraţiei..."

Dacă deformările realităţii — banalităţile — rămîn vrednice de dispreţ sau cel puţin discutabile, neverosimilităţile, convenţiile sînt cel mai adesea justificate. Nu este firesc, de pildă, ca într-un cabaret plin pînă la refuz, eroii filmului să găsească întotdeauna o masă liberă (şi un chelner la dispoziţie) cu exact numărul de scaune şi de pahare necesar. Dar, dacă nu s-ar întîmpla astfel, sau localul ar trebui să fie mai puţin aglomerat şi atmosfera mai puţin caldă, sau ar trebui să se aducă o masă suplimentară, şi timpul luat de aceste operaţiuni lipsite de interes ar provoca o ruptură în ritmul acţiunii.

Verosimilul nu poate fi o dogmă intangibilă într-o artă întemeiată în parte pe iluzie. Dar cîteodată neverosimilul, întrecînd măsura, ne face să ne întrebăm dacă cinematograful nu-şi bate joc de noi...

. . . . . .

Aceste rînduri au apărut acum mai bine de 30 de ani în revista de specialitate a epocii... Şi totuşi, o frapantă notă de actualitate pare că străbate fiecare rînd. Într-adevăr, foarte multe dintre clişeele de odinioară au dispărut. Dar oare locul lor a rămas gol, n-a fost luat de altele ? De pildă, n-a devenit un clişeu urmărirea cu maşina şi talonarea în viteză dintre cele două vehicule duşmane, pînă la căderea uneia în prăpastie ? (De preferinţă, cea a ticălosului !) Numai în decursul unui an, am văzut clişeul în

trei filme, în care doar mărcile mașinilor erau schimbate...

Nu, nu, să nu ne facem iluzii : clișeele vor dăinui probabil cît va dăinui arta cinematografică. Singura șansă a cinefililor ar fi ca ele — clișeele — să-i plictisească pe cei ce le folosesc și să asistăm la schimbări din ce în ce mai dese, oferindu-se astfel spectatorului iluzia originalității.

La întrebarea pusă în urmă cu trei decenii : oare cinematograful își bate joc de noi ? credem că se pot da trei răspunsuri : da, da și da.

Dar apropo de aceasta, repetarea pînă la saturație a unor gag-uri ne-a determinat, în urmă cu mulți ani, să adresăm Hollywoodului o diatribă necruțătoare, de o virulență furibundă.

Iată ce scriam, sub titlul „Mai multă originalitate în filmele sale" :

„Înainte de a așterne cele cîteva obiecțiuni cu privire la filmele yankee din ultima vreme, ținem să se știe că nu sîntem dușmani ai filmului american cum, poate, înclină să ne înfățișeze acest titlu cam... agresiv. Dimpotrivă, ne numărăm printre cinefilii care situează producția americană în fruntea cinematografiei universale. Am prețuit întotdeauna profesionalismul artiștilor, regizorilor și tehnicienilor de peste Ocean, ne-am simțit de multe ori impresionați de fantezia înscenărilor Hollywoodului și am apreciat nu o dată umorul scenariștilor și dialoghiștilor lor inspirați.

Tocmai din pricina acestei admirații am fost dezamăgiți, poate mai mult decît alții, cînd au început să se producă unele defecțiuni în mecanismele uzinei de iluzii, defecțiuni care, nădăjduim, vor fi totuși curînd înlăturate.

Nefiind adepții șaradelor, vom expune limpede situația. Este vorba de somnolența în care se complac de la o vreme producătorii de filme de dincolo de Atlantic. Agonisind laurii succesului pentru cinematografia americană, s-au culcat pe ei și nu se mai ostenesc să-i asigure hrana cea de toate zilele : originalitatea. Spiritul de inventivitate care-i caracteriza odinioară a încetat să se mai manifeste în toată plinătatea sa. Teme vechi sînt readuse în lumina ecranului cu mici, cu insignifiante modificări, situații cunoscute, gag-uri perimate sînt repetate în zeci de filme. Într-un cuvînt, ani de zile s-a jonglat și continuă să se jongleze cu aceleași elemente, cu aceleași spirite, cu aceleași clișee, nesesizîndu-se pericolul care pîndește cinematograful dacă situația se va menține încă multă vreme tot astfel.

Spre a ilustra afirmațiile noastre, am ales la întîmplare cîteva din clișeele pe care le vedem de nenumărate ori în filmele americane. Să începem cu gag-urile. Cine nu cunoaște, bunăoară, acea glumă de situație întemeiată pe zăpăceala unuia din personaje care nu sesizează numaidecît o replică neplăcută ce i s-a adresat și își dă seama abia după cîteva secunde că trebuia să spumege de furie... Evident,

n-am fi putut să negăm efectul acestui truvai comic dacă l-am fi văzut o dată, de două, de cinci ori. De la Stan și Bran încoace, trecînd pe la majoritatea comicilor mari și mici, el continuă să se repete. Văzîndu-l aproape în fiecare film, am avea o părere foarte proastă despre simțul nostru de percepere a glumelor dacă am mai schița un zîmbet...

Altă glumă — de data aceasta de dialog — care se repetă cu o frecvență obsedantă este aceea cînd un erou, interpretînd un personaj celebru în film, spune unui servitor, sau unui portar necunoscut numele său știut de toată lumea, iar acesta își închipuie că este victima unei înșelătorii. Și astfel, eroul interpret al personajului celebru primește invariabil răspunsul: „Nu mai spune. ...Atunci eu sînt Napoleon". E drept că Napoleon nu e păstrat întotdeauna — numele său fiind luat, după inspirația dialoghistului, de cel al lui Iuliu Cezar sau al divinei Greta Garbo — totuși gag-ul își păstrează caracterul de monotonie pe care i l-a adus repetarea excesivă.

Al treilea gag pe care ni-l amintim este un gag... fizic. El este jucat în majoritatea cazurilor de comici obezi. În ce constă spiritul? Într-o foarte fotogenică criză de epilepsie cu turbare pe loc, care se realizează ținînd pumnii strînși, mișcînd trupul nervos și cu răcnete înăbușite de furie. L-ați văzut interpretat de Bran în mai toate filmele sale, l-ați văzut interpretat de Herman Bing, comicul acela vienez și de un comic italian, tot obez, Henry Armetta. Măr-

turisim că ne-a plăcut foarte mult gag-ul, acum trei ani, cînd a fost lansat. Acum nu face decît să ne ispitească să-l repetăm şi noi în sală...

Dacă în repetarea gag-urilor este o nuanţă de adîncă tristeţe, în situaţiile dramatice, repetiţia duce la efecte ilariante.

Ce frumos, ce înălţător, ce sublim e momentul cînd eroul — pe patul de moarte — este scos subit din groapă, în ultima clipă, de simpla apariţie (uneori din senin) a iubitei sale !...

Ei bine, acest clişeu ne-a fost înfăţişat de atîtea ori, încît l-am învăţat pe de rost, ne-a rămas întipărit în minte ; vă mărturisim însă că de cîteva luni nu l-am mai văzut. Ce s-a întîmplat ? Cînd iubita pătrunde în cameră, noi ne îndreptăm spre garderobă fiindcă nu mai avem nici o grijă de muribund, sîntem liniştiţi : se va însănătoşi negreşit...

Raftul cu clişee care ni se servesc de cîţiva ani încoace cuprinde apoi faimoasa „scenă a operaţiei". Trebuie s-o cunoaşteţi, nu se poate să n-o fi văzut *măcar* de zece ori : ultima încercare a chirurgului, năduşeală pe fruntea lui, spaimă pe feţele asistenţilor, instrumentele care se plimbă de la o mînă la alta, punga de oxigen şi, uneori, un leşin.

În sfîrşit, să nu uităm secvenţa meciului de box. În penultima sau în ultima repriză, tot „al nostru" cîştigă, după ce timp de cîteva rounduri a fost stîlcit în bătaie. V-aţi temut vreodată că va cîştiga „băiatul cel rău" ? Noi, niciodată. Ştiam că va veni iubita

care, cu o singură privire, îi va oțeli mușchii și-l va face să doboare la pămînt nu numai adversarul ci, la nevoie, și arbitrul."

◆

Vorbind tot despre clișee, englezul Edward Wood de la „Picture Show" scria, în urmă cu mai bine de treizeci de ani, că 50% din filmele americane sînt lungi și obositoare și argumenta că lungimea nedorită și absolut inutilă se datorează adaosurilor care complică acțiunea către sfîrșit și repetării anumitor episoade.

„În vechile filme de cow-boy, scria el, vedeam eroul galopînd după un tren sau urmărind niște bandiți, fie pentru a o salva pe eroină, fie pentru a pune mîna pe «omul rău». Astăzi, automobilele au luat locul calului, dar goana prelungită pînă la monotonie continuă să stăruie. Imaginile se deapănă una după alta pînă ce interesul începe să scadă treptat, pînă ce moare din pricina repetării."

Aci, trebuie să deschidem o paranteză pentru a sublinia că autorul se referea la vechile urmăriri obișnuite cu mașina, nu la cele din deceniile 6—7, cînd vehiculele, cum am mai spus, se frecau (și continuă !) una de alta pentru a se azvîrli de pe șosea.

Revenind la observațiile publicistului englez, obiecțiile lui vizau de asemenea scenele înfățișînd alergări de cai, în care era în joc norocul familiei eroului sau a eroinei. În majoritatea cazurilor, aveam de-a face cu două alergări, una în prima parte a filmului, cealaltă în ultimul act. Prima alergare nu conta

Calul eroului nu putea cîştiga. Dacă s-ar fi întîmplat aşa, situaţia familiei s-ar fi îmbunătăţit şi s-ar fi pus capăt acţiunii povestite de film. De obicei, în prima cursă, jocheul eroului cădea de pe cal. Uneori, era omorît sau numai grav rănit, alteori scăpa cu răni serioase şi trăia pentru a duce calul la victorie în partea finală a filmului.

În ceea ce priveşte actul obositor al alergării din ultimele sute de metri de peliculă era aproape întotdeauna la fel. Cap la cap, calul eroului şi cel al rivalului, luptau pentru victorie. Deşi nu mai era decît puţin pînă la potou şi calul eroului se afla în urmă, n-aveam nici o grijă de victoria acestuia căci altminteri n-ar mai fi putut fi happy-end...

Finishul se disputa întotdeauna între calul eroului şi cel stăpînit sau încălecat de „omul rău". Toţi ceilalţi participanţi, fie ei cît de numeroşi, nu contau, deşi orice iniţiat în tainele curselor ştie că surprizele joacă un rol capital în acest soi de întreceri.

Evident, cursa de cai era interesantă ca desfăşurare, dar faptul că ştiam dinainte cine va cîştiga, micşora interesul acţiunii.

În continuare, Wood aborda apoi cazul filmelor despre întreceri pugilistice, subiect atins în treacăt mai sus. Procedura obişnuită era următoarea : în urma unei neînţelegeri cu iubita sa, eroul care lupta pentru un titlu de campion nu se putea antrena, nefiindu-i capul la treabă. În seara meciului, el urca pe ring dezamăgit, demoralizat, d'strus. Round după round, era bătut zdravăn şi abia se mai putea ţine pe

picioare. Între timp, eroina, aflînd că „el" nu era vinovat de cele întîmplate, se urca într-o maşină şi pornea spre arenă pentru a-l îmbărbăta pe erou cu prezenţa ei. Publicului i se ofereau, alternativ, imagini înfăţişînd-o pe eroină într-o maşină gonind nebuneşte şi imagini în care eroul era mereu hărţuit şi azvîrlit în toate cele patru colţuri ale ringului. Firește, tocmai în clipa cînd eroul se află la un pas de knock-out, eroina ajungea în apropierea ringului şi-l striga pe nume. Numaidecît, acesta se dezmeticea şi începea să lupte ca şi cum n-ar fi fost atins deloc pînă atunci şi-şi dobora adversarul cît ai clipi din ochi. Reţeta aceasta avea, uneori, variante — ca, de pildă, cea din *The Crowd Roars*, unde Robert Taylor pierdea meciul pentru a salva viaţa tatălui său şi a iubitei sale care fuseseră răpiţi — dar toate tindeau spre acelaşi sfîrşit : eroina ajungea în ultimul moment şi-l încuraja pe erou să cîştige.

◆

Sub titlul „Ceea ce nu vedem decît la cinema !", revista „Pour Vous" a publicat, tot în urmă cu cîteva decenii, pe două pagini, numeroase „clişee" în imagini, dovezi evidente ilustrate cu scene din filme.

O fotografie arăta o tînără umplîndu-şi un pahar cu lapte. Textul suna cam aşa : „Laptele este băutura tinerelor fete virtuoase şi a bărbaţilor care reuşesc în viaţă, leacul universal recomandat de medici."

Înfăţişînd o încăierare între doi bărbaţi — dintre care unul avea un revolver în mînă — asistaţi de o

femeie amenințînd cu o sticlă să ia apărarea unuia dintre combatanți, imaginea purta un text... liniștitor : „Moravurile sînt foarte violente. Nu rareori se ucide cu pumnul sau cu sticla. Dar fără consecințe prea grave. Leșini, cazi, te scoli și o iei de la capăt !"

Gary Cooper care, după cum se știe, avea o înălțime considerabilă, era prezentat într-o scenă de dragoste cu Marion Davies, mult mai scundă în brațele sale... Sub imagine, se putea citi : „Dragostea se supune legilor esteticii. Femeile nu se îndrăgostesc niciodată decît de bărbați mai înalți decît ele. O diferență de înălțime de zece centimetri este obligatorie în acest caz."

O fotografie prezenta un grup de gaițe, împopoțonate cu pălării caraghioase. Evident, o scenă dintr-un film. Legenda avertiza : „Răutatea, calomnia, sentimentele ipocrite nu au niciodată un aspect înșelător. Feriți-vă de femeile cumsecade care poartă de obicei pălării ridicole."

O alta, imagine clasică : o femeie bolnavă, lungită în pat ; la căpătîiul ei, o femeie îngrijorată, probabil maică-sa. Textul preciza : „Tuberculoza, anemia, frigurile galbene sînt singurele boli permise cetățenilor din țara filmului. Ei n-au habar de scarlatină, variolă și celelalte afecțiuni antifotogenice."

Iată și o fotografie reprezentînd o reuniune mondenă, un party. Se explică în cuvinte : „Oamenii care participă la asemenea reuniuni au «ținută» dar nu știu să converseze... Dar chiar dacă apucă să scoată o

vorbă, sînt întrerupți în mod fatal de un incident oarecare."

Priviți o țărancă dintr-un film. Ni se dau asigurări că țărăncile, pe ecran, sînt fermecătoare. Ele au unghiile vopsite și sprîncenele epilate cu scrupulozitate. De asemenea, cîntă și dansează de minune.

O scenă în care doi îndrăgostiți, desigur la o serată, s-au retras pe terasă, sub clar de lună... Adagio-ul textului : „Luna este întotdeauna la dispoziția îndrăgostiților, mai cu seamă cînd se refugiază pe terase, în timp ce o orchestră invizibilă cîntă melodii suave adecuate..."

Ni se prezintă acum o imagine cu o pereche de dansatori. El, în haine militare, ea în... civil. Legenda ne tălmăcește sensul imaginii : „Ofițerii știu întotdeauna să danseze vals. Ei consacră acestei plăcute îndeletniciri o mare parte din viața lor. În restul timpului, călăresc sau trec trupele în revistă."

Trei fotografii dezbat problema alcoolismului. Prima versiune : un individ într-o cîrciumă, beat criță și cu capul pe masă : Alcoolul... iată dușmanul (melodrama). A doua : trezirea dintr-o beție, cu inevitabila pungă cu gheață pe cap (versiunea comică și moralizatoare). A treia : o femeie alcoolică (versiunea tragică și sentimentală).

Imaginea unui spînzurat, așa cum apare în film. Omul s-a spînzurat bine și... frumos. Dovada ? Picioarele sale nu mai ating pămîntul. Fără îndoială că funia nu este tocmai strînsă în jurul gîtului și capul i se menține drept pe umeri. Dar aceste lucruri ilo-

gice nu sînt decît aparente, din moment ce spînzuratul este prins la spate cu niște bretele...

El la volan, ca cu capul lăsat pe umerii lui, într-o mașină deschisă care atinge suta la oră... Și totuși, el e destins și surîde, iar ei nu i s-a clintit nici un fir de păr din loc...

Dar ce plăcut e să mergi cu trenul... în film. Ferice de călătorii de pe ecran ! Niciodată veșmintele lor n-au vreo cută, nicicînd praful nu se depune pe pantofii lor. Și, conform unei legi cinematografice, valizele cele mai mici pot transporta, fără a le mototoli, numeroase toalete.

◆

În concluzie, ieri ca și azi, cinefilii, naivi și generoși în marea lor majoritate, au fost și au rămas, prin credulitatea lor, victimele cineaștilor.

Ce e de făcut ?

Să ne răzbunăm : să nu mai mergem la cinema... chiar în fiecare zi.

...Sau să ne consolăm cu gîndul că „meseria" de spectator e totuși mai puțin ingrată decît aceea din capitolul următor...

DUBLURILE – ARTIȘTI FĂRĂ NUME

◆ Stand-in, denumirea celor ce trăiesc în umbra unor vedete cu renume • Dublurile lui Joan Blondell, Leslie Howard, Gary Cooper, Olivia de Havilland, Cary Grant, Joan Bennett, Grace Moore, Marlene Dietrich, Greta Garbo, William Powell, Fredric March mișunau în spatele decorurilor, necunoscute și neluate în seamă de nimeni

...Un reflector este îndreptat cu mișcări lente asupra chipurilor unui tînăr și unei tinere care stau pe o sofa modernă. Buzele băiatului și ale fetei sînt foarte apropiate unele de celelalte. O baie de lumină îi învăluie pe amîndoi și în jurul lor se află o serie de lămpi care au menirea de a elimina umbrele. Lămpile aruncă sumedenie de fîșii luminoase în spatele lor. O nouă umbră buclucașă răsare de undeva. Șeful de echipă îi detectează sursa și o elimină. O „camera" se apropie, îndreptîndu-se spre cei doi îndrăgostiți

care stau nemișcați ca două statui. Doi operatori desfășoară o bandă de măsurat de la obiectivul aparatului pînă la obrazul fetei, apoi o mișcă pentru a-i prinde unghiul corespunzător și-i așază mîna lăsată moale la locul indicat. Există șapte — sau șaptezeci ? — de feluri diferite de săruturi cinematografice, create cu ajutorul unghiurilor fotografice și prin jocul matematic calculat al luminilor și umbrelor.

E nevoie de mai mult timp pentru potrivirea luminii unei scene decît pentru interpretarea ei. Cînd luminile și obiectivul aparatului de filmat au fost puse la punct astfel încît să se poată începe turnarea — o operație care poate dura o oră sau mai mult — tinerii noștri îndrăgostiți care arată cam ofiliți se ridică și alt tînăr cu altă fată, proaspeți și plini de vitalitate, intră în scenă pentru a le lua locurile pe sofa. Cablul aparatului de filmat este conectat la motor și regizorul dă startul filmării în clipa cînd cei doi îndrăgostiți se îmbrățișează. Un microfon agățat la capătul unui lung braț extensibil de oțel și manipulat de un tehnician culege cuvintele vrăjite de pe buzele eroului, în vreme ce electricienii, stînd pe jos sau în picioare lîngă lămpile lor, urmăresc apatici și indiferenți jocul dragostei.

Și astfel, încă un moment nemuritor și emoționant care va pasiona milioane de cinefili a fost filmat.

Ultimii doi actori au fost starurile, în timp ce perechea precedentă dublurile lor, alter-ego-urile care se joacă de-a Făt-Frumos și Cenușăreasa, de-a eroul

și eroina, de-a regele și regina, dar nu apar niciodată pe ecran. Se agită doar în spatele scenelor, necunoscute și neluate în seamă de nimeni.

◆

Într-un număr din 1937 al revistei „Motion Picture", Leon Surmelian dădea numeroase amănunte despre dublurile celor mai en vogue vedete ale epocii.

Fiecare star avea loctiitorul sau stand-in-ul său. Unii dintre ei erau și dubluri. Stand-in-ul trebuia să aibă aproximativ aceeași înălțime, alură și ten — acesta din urmă era cel mai important — ca și starul pe care ea sau el îl înlocuia între scene, în timpul potrivirii luminilor și aparatului de filmare. Dar dublura trebuia să prezinte o foarte mare asemănare facială cu starul și uneori avea de executat acțiuni periculoase.

Joan Blondell avea ca stand-in pe Connie Rae. O fată drăgălașă ca o păpușă, cu părul castaniu-roșcat și ochii căprui. Era născută chiar la Los Angeles. Încercase să devină avocată, dar după doi ani de studii se răzgîndise, hotărînd să devină actriță. Avusese experiență teatrală, dar recunoștea că învățase foarte mult de cînd era în slujba Joanei Blondell. „În fiecare dimineață repet cu Joan, spunea ea. Îi rostesc dialogurile, îi interpretez rolurile. Atît la studio cît și acasă folosesc același machiaj ca și Joan. Rochiile mele nu trebuie să aibă modele identice cu ale ei, afară doar dacă e vorba de ceva special, însă cu-

loarea trebuie să fie aceeași. Sînt ceva mai scundă decît Joan, așa încît port pantofi cu tocuri mai înalte. Chipurile noastre au cam aceeași formă. Părul mi-l coafez ca ea."

Warner Bros o plătea cu 50 de dolari pe săptămînă cînd o înlocuia pe Miss Blondell în lumina reflectoarelor. Era absolut convinsă că într-o bună zi va avea și ea propriul stand-in. Cînd s-a căsătorit cu managerul și agentul de presă al lui Dick Powell, Joan Blondell i-a fost domnișoară de onoare.

Stand-in-ul lui Leslie Howard se numea Richard Foster. Era necăsătorit, stătea cu mama și sora lui. Dick studiase matematicile și economia comercială și spera că munca lui ca stand-in va fi o trambulină care-l va propulsa spre o carieră în ramura producției și a comerțului de filme. „Un stand-in, spunea el, are toate șansele din lume să învețe cum se fac într-adevăr filmele."

Slujba de stand-in al lui Leslie Howard o obținuse în felul următor : „Într-o seară, dansam la Cocoanut Grove. Am cunoscut acolo un tip care se ocupa cu distribuirea rolurilor. Mi-a spus să-l caut, că ar putea să-mi găsească ceva. Nu mă gîndisem niciodată pînă atunci la cinema. Dar, după cîteva zile, m-am dus la el la birou și m-am trezit angajat ca stand-in al lui Leslie Howard."

Este inevitabil ca un locțiitor să-și cunoască starul în intimitate. După părerea lui Dick Foster, Leslie Howard era tipul englezului cam distant dar foarte

agreabil și democratic, cu un foarte dezvoltat simț al umorului.

Una din cele mai interesante personalități ale Hollywoodului era „Slim" Talbot, o imagine identică a lui Gary Cooper, stand-in-ul și poate cel mai apropiat prieten al acestuia. Fuseseră tovarăși de călărie în Montana și se cunoscuseră cu mult înainte ca vreunul dintre ei să fi venit la Hollywood. Slab și sfios ca și Gary, „Slim" avea același mers elegant și felul rezervat înnăscut al oamenilor aspri din munți. Aventurier, mercenar în Mexic, pilot în timpul războiului mondial, viața lui semăna cu o ficțiune. Ca și prietenul său Gary, venise la Hollywood ca figurant, dar fusese sortit să ajungă doar stand-in-ul său. Nu considera această profesie pasionantă, dar recunoștea că avea compensațiile ei. Cînd Gary se ducea să vîneze pe înălțimile Sierras, „Slim" mergea cu el. În general, era mulțumit cu rolul de alter-ego anonim al fostului său camarad de călărie.

Soarta joacă uneori feste într-adevăr ciudate. În 1935, doi tineri locuiau în aceeași cameră la Hollywood ca să facă economie la chirie. Își împrumutau reciproc cămășile și cravatele ca orice tovarăși de cameră. Amîndoi visau să se lanseze la Hollywood. După cîțiva ani, lumea întreagă îl cunoștea pe unul dintre ei sub numele de Robert Taylor. Celălalt, Don Miloe, era stand-in-ul său. Totuși, relațiile dintre cei doi nu s-au schimbat în urma formidabilei ascensiuni a lui Bob care continua să-l considere pe Don drept

cel mai bun prieten al său. Cînd, după cîțiva ani, Robert Taylor a plecat să turneze în Anglia l-a luat și pe Don. Dar, cum guvernul britanic nu l-a acceptat ca stand-in din cauza restricțiilor impuse talentelor străine, Bob l-a prezentat drept amicul său.

Olivia de Havilland avea o clauză specială în contractul ei cu Warner Bros prin care se menționa că numai Ann Robinson îi va fi stand-in. „Am fost împreună cu Olivia încă de la începutul carierei ei, spunea Ann. Mă tratează ca pe sora ei și, poate că sînt subiectivă, o consider grozavă. Aș fi în stare să fac orice pentru ea. Își aduce întotdeauna aminte de ziua mea de naștere și-mi dăruiește rochii minunate. Ne vizităm reciproc acasă, dar ducem vieți sociale diferite. A fost popularizată drept o fire rece, mofturoasă, caracterizare cu care nu este de acord. Îi place să se distreze, dar nu înțelege să iasă în oraș cu bărbați care-i displac, doar de dragul publicității." Ann era originară din Tennessee și-și făcuse educația la colegiul pentru femei din Tennessee, unde se pregătise să devină pianistă concertistă. Venise la Hollywood să-și caute o slujbă. Lucrase în calitate de figurantă pînă ce un prieten de la departamentul publicității a recomandat-o unui studio pentru roluri mici. Apoi, a cunoscut-o pe Olivia și cariera ei de stand-in a început sub auspicii foarte favorabile.

Locțiitorul și dublura lui Cary Grant era Mal Merrihugh. Fusese student la universitatea din Kansas, jucase baseball profesionist în echipa Kansas City

Blues, dar un accident la un deget a pus capăt carierei lui promițătoare. Atunci a plecat la Hollywood unde a devenit stand-in și factotum al celebrului actor. Și în acest caz era vorba de o prietenie strînsă între un star și stand-in-ul său. Mal era plătit de studio ori de cîte ori îl înlocuia pe Grant, adică practic tot timpul, întrucît cu greu s-ar fi găsit un actor mai ocupat în citadela filmului și, în plus, primea un salariu personal de la Cary Grant. Garderoba actorului era exclusiv în grija lui Mal. Pe platou verifica întotdeauna machiajul lui Cary și era în mare măsură răspunzător de aspectul deosebit de îngrijit al actorului. Declara că acumulase o valoroasă experiență în arta interpretării. „Am repetat dialoguri cu Katharine Hepburn și cu alți actori care interpretau roluri principale în filmele lui Cary și am învățat multe de la ei. Nu există nici un moment de plictiseală în viața mea. Cînd nu lucrez ca stand-in, mă ocup de afacerile lui Cary. Întotdeauna există ceva de făcut."

Mal sintetiza virtuțile stăpînului său caracterizîndu-l drept „un om obișnuit". Cînd el era plecat, Cary îl înlocuia ca propriul său stand-in.

Dublura Joanei Bennett era Isabelle Sheridan, o verișoară a lui Mary Pickford, fostă stand-in a „logodnicei Americii". Isabelle a scris și o carte despre Hollywood, utilizînd în acest scop experiența ei „dindărătul scenelor". Născută la Toronto, în Canada, venise la Hollywood în 1925 și fusese stand-in timp de șapte ani. Începuse cu Constance Cummings, apoi

le slujise pe Merle Oberon, Virginia Bruce, Pat Paterson, Sally Eilers şi altele.

Irene Crane, stand-in-ul lui Grace Moore — singura dublură cu voce din Hollywood — a murit în 1938 într-un accident de automobil. Miss Crane fusese cîntăreaţă de operă şi vocea ei semăna foarte mult cu a faimoasei La Moore. În filmul *I'll Take Romance*, La Moore a pus o grea sarcină pe umerii dublurii ei încredinţîndu-i rolul din „Martha". Cîntase în toată Europa şi, timp de doi ani, fusese primadona Orchestrei Filarmonice din Philadelphia. Era o expertă în natație şi cîştigase medalia Carnegie pentru salvarea a două vieţi.

Carole Dietrich (acesta era chiar numele ei adevărat) îndeplinea funcţia de dublură a Marlenei Dietrich, iar sora ei, Betty, se afla în aceeaşi calitate în slujba Gretei Garbo. Dublaseră pentru Dietrich şi Garbo timp de mai bine de zece ani. „Dacă intru într-o prăvălie pe Bulevard, spunea ea, toţi se învîrtesc în jurul meu emoţionaţi şi mă tratează cu «Da, Miss Dietrich, da, Miss Dietrich !» Eu nu le spun nimic, fiindcă numele meu este tot Dietrich. Sîntem germane. Adevăratul nume al Marlenei este von Losch."

Cînd sora ei, Betty, purta ochelari negri, toată lumea se uita la ea crezînd că este Garbo. Dar semăna leit cu vedeta nordică şi fără ochelari. Într-adevăr, asemănarea lor era uluitoare. „Garbo, spunea ea, ţine să facă toată munca singură. E foarte pretenţioasă. Dacă nu mergi cu ea, face scandal. Spune răspicat :

«Nu-mi place, am s-o joc singură». Niciodată n-am văzut-o mai fericită ca atunci cînd a turnat *Maria Walewska*. Saluta pe toată lumea. Dar eu n-am vorbit niciodată cu ea, mi-a fost teamă."

Unele din dubluri puteau fi gemenele starurilor cu care semănau. Printr-o coincidență aproape de necrezut, Loretta Young și Betty Bryson, care era o reproducere vie a Lorettei, se născuseră pe aceeași stradă în Salt Lake City, în cursul aceleiași luni. „O cunoșteam pe Loretta de cînd eram copii la Salt Lake, spunea Betty Bryson. Încă de pe atunci lumea discuta cu aprindere despre ciudata asemănare dintre noi. Vînătorii de autografe au refuzat să creadă că nu sînt Loretta Young."

Toată lumea îi spusese Sylviei Lamarr, un model din New York, că arăta exact ca Joan Crawford, deci era inevitabil ca Sylvia să ajungă la Hollywood. Dar, spre dezamăgirea ei, descoperise că astfel de asemănări nu aduceau contracte cinematografice, că, dimpotrivă, constituiau un handicap și nu un sprijin pentru o carieră serioasă, căci fiecare star este star în virtutea calităților sale individuale.

Nici Dr. W. W. Dearborn, nici Bill Meador, locțiitori și dubluri, ai lui William Powell și, respectiv, Fredric March nu aspirau la gloria cinematografică, deci nu aveau nici un motiv să regrete asemănarea lor cu respectivii actori. Bill Meador voia să devină regizor cinematografic și considera slujba sa de stand-in și dublură a lui Fredric March ca un excelent antrenament. Studiase pianul la Conservatorul

de Muzică din Noua Anglie și fusese asistent al unui regizor coregrafic. În timpul turnării filmului *Corsarul*, Bill îi ținea locul lui March. La un moment dat, a apărut pe platou micuțul fiu al lui March care s-a dus la Bill și i-a spus „Bună, tată !". Apoi, s-a întors și l-a văzut pe tatăl său. „Măi, măi, exclamă el, am doi tătici !"

◆

Ca punct final al reportajului său în lumea dublurilor vedetelor, reporterul american ținea să exprime două lucruri care-l impresionaseră în cursul investigațiilor sale : primul, relațiile sincer prietenești existente între multe staruri și dublurile lor, aceasta contrar părerii generale. Al doilea, absența notelor tragice de invidie și amărăciune la acele còpii vii ale celebrităților filmului.

Oare să nu fi invidiat niciodată anonimele dubluri vedetele în umbra cărora trăiau ? Să fi avut ele tăria de a-și înăbuși un sentiment atît de omenesc și de a nu-și fi pus întrebarea — cu atît mai mult cu cît le semănau pînă la pierderea propriei identități — de ce ea și nu eu ?

Greu de crezut. La fel de greu ca și povestea pătimașilor cinefili de odinioară din secvența următoare...

SÎNTEM NOI, CINEFILII, TRĂSNIȚI ?

◆ Cînd povestea „fan"-ilor devenise o problemă de ordin psihiatric... ● Robert Taylor și admiratoarea sa pasionată ● Sylvia Sidney nu rezistă mulțimii ● Marlene Dietrich atacată pentru un... nasture ● Clark Gable și batista admiratoarei ● Amprente digitale pe borul unei pălării ● 200 autografe pe un ou de struț ● 10 000 de cereri de pantofi... dansatori ● Un copac luat în semn de amintire ● O carte poștală de trei metri și jumătate pe doi metri și zece centimetri ● O scrisoare-roman pe trei sute douăsprezece pagini ● Despre cluburile „fan"-ilor din Franța : Tino Rossi, Rudolph Valentino, Ramon Novarro etc.

Povestea „fan"-ilor... Adică a noastră, a celor ce, îndrăgind peste măsură cinematograful, ne-am făcut idoli din siluetele proiectate pe dreptunghiul alb și, prin manifestări depășind limitele firescului, am pus pe gînduri nu numai pe psihologi, ci și pe psihiatri...

Dar se cuvine o precizare din capul locului : cititorii acestor rînduri n-au motive să se teamă ; acuzațiile nu privesc generația actuală și, oricum, nu pe toți cinefilii. Dealtfel, de mulți ani... păsărelele au început să ciripească în alte colivii... și pe alte meleaguri. Încă de prin anii '50 manifestările... îngrijo-

rătoare s-au mutat de pe tărîmul filmului pe cel al muzicii ; fie că s-a numit *pop*, fie că s-a chemat ***beat*** sau altfel, a dezlănțuit explozii de demență colectivă în fața noilor idoli ai discului.

Povestea noastră își deapănă firul cu mulți, cu foarte mulți ani în urmă, cînd cultul starului era la apogeu, cînd de numărul scrisorilor primite de vedete de la admiratori depindea cota lor valorică, înregistrată la bursa neoficială, cînd Hollywoodul stimula prin toate mijloacele — și, slavă Domnului, avea puzderie ! — adorația împinsă pînă la misticism față de zeii și zeițele sale de celuloid.

Era perioada așa-zisă calmă dintre cele două războaie mondiale, cînd o bună parte a globului trăia într-o stare de falsă beatitudine, amăgindu-se singură cu iluzia păcii, refuzînd să creadă în semnele prevestitoare de urgie...

Pe scara valorilor, ordinea fusese răsturnată. Problemele mari erau tratate cu superficialitate, în vreme ce lucrurile mărunte, nimicurile se bucurau de atenție majoră.

Într-un asemenea climat, nebunia „fan"-ilor nu era lucrul cel mai grav.

Totuși...

Ce e cu povestea asta a fan-ilor ? se întreba, în 1939, revista „Film Weekly" într-un articol foarte documentat, iscălit de Mackenzie Winter.

Sînt fan-ii cinematografici nebuni ? — completa subtitlul.

Într-adevăr, dacă citeai exemplele date, ți se făcea părul măciucă și parcă-parcă nu-ți mai venea tocmai la îndemînă să te socotești un specimen din aceeași tagmă.

Dealtfel, însuși termenul de *fan* era peiorativ, el nereprezentînd decît o abreviere a cuvîntului fanatic...

Dar să ascultăm cîteva din opiniile exprimate. Se pare că ideea articolului i-a fost sugerată autorului de o discuție între două fete. Una dintre ele protesta împotriva faptului că fusese socotită fan cinematografic. „Nu sînt, spunea ea. Admir o mulțime de staruri dar nu sînt un fan smintit."

Și acum, cîteva din poveștile stranii descoperite de autor.

Într-o zi, cînd Robert Taylor a fost reperat pe stradă și, bineînțeles, asaltat de mulțime, o femeie s-a apropiat de el și, plîngînd în hohote, i-a spus printre sughițuri : „Am vrut numai să vă ating". Apoi, i-a pus într-adevăr mîna pe braț și, de emoție, a leșinat !

Cu prilejul unei vizite la Londra, Sylvia Sidney era cît pe-aci să se sufoce din cauza mulțimii. Un admirator s-a dovedit atît de stăruitor în efortul lui de a ajunge pînă la ea, încît unul din oamenii de pază s-a văzut nevoit să-i aplice o corecție : i-a trîntit un pumn zdravăn în obraz.

Ce satisfacție putea să încerce admiratorul care a înșfăcat odată mantoul Marlenei Dietrich și i-a smuls un nasture ?

Sau mania colecționării. Clark Gable a fost solicitat să-și pună amprenta pe batista unei fete, pe pedigreul unui cîine și pe un portret al lui. Iar Jeanette MacDonald a trebuit să-și pună amprenta digitală pe un curs de școală.

Dar cea mai neobișnuită rugăminte i-a fost adresată Myrnei Loy. I s-a trimis o pălărie bărbătească și o scrisoare prin care era implorată să-și pună degetul gros pe bor și apoi să restituie pălăria expeditorului.

După ce a turnat filmul *Anne of Green Gables*, Anne Shirley a primit scrisoare după scrisoare prin care i se cerea o șuviță din părul ei. La un moment dat, cererile ajunseseră la cifra de două sute pe lună. Desigur, ar fi rămas de mult cheală dacă expedia măcar o parte din numărul de fire solicitate.

Într-o bună zi, a primit într-un colet o cutie cu numeroase ambalaje. Ajungînd în cele din urmă la conținut, avu uimirea să constate că era vorba de un ou de struț. Pe el figurau semnăturile celor două sute de membri ai unui club de admiratori ai artistei din Australia.

Cele mai multe scrisori trimise de cinefili cereau cîte ceva. Majoritatea erau cereri legitime și de înțeles : autografe și fotografii. Dar foarte multe solicitau daruri mai personale și mai neobișnuite.

După premiera unui film, Fred Astaire și Ginger Rogers au primit aproximativ zece mii de scrisori pe lună pentru cîte o pereche din pantofii lor dansatori... Eleanor Powell primea solicitări similare.

Materialele de rochii figurau frecvent printre cererile admiratoarelor.

Myrna Loy a fost victima uneia din cele mai uimitoare forme de admirație din partea unui cinefil. Într-o zi, uitîndu-se pe fereastră, a văzut un om care încărca un copac în mașină. A trimis numaidecît pe cineva să facă investigații și a descoperit că respectivul era un fan care socotise că unul din copacii ei abia plantați ar fi o amintire drăguță !

Dar dacă starurile primeau cereri din partea admiratorilor, într-o proporție mult mai mare li se trimiteau daruri, unele dintre ele foarte surprinzătoare. Mulți fan-i aveau o adevărată pasiune să trimită cadouri. Rochii lucrate de mînă, ciocolată, flori, amintiri de familie, tot felul de daruri erau trimise cu regularitate.

Katharine Hepburn a primit odată un obiect de cult de la un admirator pasionat din Tibet.

Lily Pons a găsit în corespondența ei o broască țestoasă.

Mulți dintre corespondenți erau oameni bine intenționați și se ofereau să le ajute din cînd în cînd pe vedetele lor preferate. Cele mai multe aveau cîte unul sau doi corespondenți-admiratori care le scriau despre fiecare film, făcînd juste observații critice.

Joan Crawford avea un astfel de admirator care, ani de-a rîndul, i-a trimis analize critice ale fiecărui film al ei. La un moment dat, a avut satisfacția de a-și cunoaște personal idolul. I-a scris pentru a o in-

forma că-şi va petrece vacanţa în California şi Joan l-a invitat să ia masa cu ea.

Cei pasionaţi de corespondenţa cu starurile aparţineau unei alte specii. Cei mai mulţi obişnuiau să adreseze cereri în căsătorie, alţii pretindeau că le sînt rude, în sfîrşit alţii erau de-a dreptul intolerabili (asemenea scrisori erau adesea transmise poliţiei).

Unii aveau fantezia de a trimite scrisori... trăsnite. Myrna Loy deţinea la un moment dat recordul în această privinţă, posedînd cea mai neobişnuită corespondenţă — o carte poştală care măsura trei metri şi jumătate pe doi metri şi zece centimetri. Provenea de la clubul care se intitula „Vrem să ne însurăm cu Myrna".

Joan Crawford deţinea o scrisoare care se întindea pe trei sute douăsprezece pagini, iar William Powell se putea făli cu una care măsura douăzeci şi cinci de metri în lungime şi era semnată de şase sute şaptezeci şi nouă de persoane. Reportajul din care am extras datele prezentate aci era dealtfel ilustrat cu o imagine înfăţişîndu-l pe William Powell cu o parte din scrisoare care se revărsa ca un fluviu pe braţe, picioare şi podea...

◆

Fără a atinge proporţiile, într-adevăr de neatins, ale confraţilor lor de peste Ocean, fan-ii din Europa aveau şi ei manifestări destul de... suspecte. În Franţa, cei mai mulţi erau organizaţi în cluburi.

Joan Crawford deschide secvența «formulei publicitare», întrucît, cu sau fără voie, a fost una din cele mai discutate vedete ale Hollywoodului anilor '30—'40. Debutînd în epoca filmului mut, ex-dansatoarea Lucille LeSueur a atins culmile celebrității în perioada de aur a talkie-ului, fiind o prezență obișnuită a rubricilor cinematografice ale ziarelor și a colțului cancanurilor de culise din revistele de specialitate. Filmul *Johnny Guitar*, prin care noua generație de cinefili a luat cunoștință de existența Joanei Crawford a însemnat cîntecul de lebădă al carierei actriței fascinante de odinioară, dispărută în urmă cu cîțiva ani și aureolată de o altfel de glorie: devenise administratoarea delegată a firmei «Pepsi Cola». Ultima ei formulă publicitară...

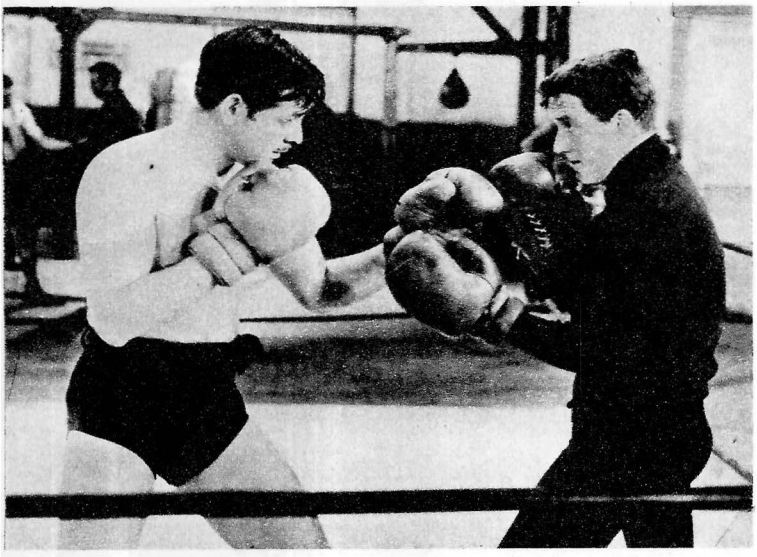
Acest tînăr surîzător şi nelipsit de farmec a fost cîndva una din vedetele de primă mărime ale Hollywoodului. Numele său: Ray Milland. El îşi făcea publicitate arborînd un aer de suspectă modestie şi insatisfacţie profesională. Astăzi, Ray Milland care, deşi nu pare posibil, este totuşi una şi aceeaşi persoană cu tatăl eroului din *Love Story* şi asociatul lui Rudy Jordache din serialul de televiziune *Om bogat, om sărac*, are probabil alte preocupări şi s-a lăsat de trucuri publicitare...

Ann Sheridan, o fostă profesoară din Texas, a purtat multă vreme, în deceniul 3—4, coroana de «regină a sex-appealului», formulă publicitară de efect în epocă. Meritele fizice ale starului erau atît de acaparatoare, susţineau unii critici maliţioşi, încît nu mai permiteau talentului... să iasă în evidenţă.

Ceea ce a însemnat pentru perioada 1950—1960 Marilyn Monroe, a reprezentat în primii ani ai filmului vorbitor Jean Harlow, supranumită «platinum blonde», blonda platinată, a cărei frumusețe era descrisă cu epitete dintre cele mai măgulitoare. Deși aspectul fizic era dublat de un talent autentic, Jean Harlow a trebuit să se supună uneia dintre metodele cele mai apreciate ale arsenalului publicitar al cetății cinematografice: să se îndrăgostească de partenerul ei preferat, Clark Gable, cu care alcătuia o pereche într-adevăr potrivită.

Arleen Whelan nu era ceea ce se cheamă un star. Dar avea unele însuşiri care o situau printre favoritele serviciilor de publicitate ale studiourilor. Imaginile sugestive în care era pusă să pozeze vorbeau la fel de sugestiv despre o mentalitate şi o deprindere cultivată cu sîrg.

Barbara Stanwyck — aci alături de soţul ei, Robert Taylor — pe care noua generaţie n-a avut, din păcate, prilejul s-o vadă în marile ei creaţii, ci doar în modeste westernuri — nu se considera o profesionistă.



Idolul femeilor, Clark Gable, era cel mai bine plătit star din lume și trecea — bineînțeles, avem de-a face cu o formulă publicitară — drept un foarte talentat boxer. Legenda care însoțea această imagine înfățișîndu-l pe Clark Gable la un antrenament pretindea că actorului i se făcuse oferta de a disputa un meci cu Max Baer, campionul mondial de box, în schimbul unui gaj fabulos pe vremea aceea: 10 000 de dolari. Adevărul e că se pregătea terenul pentru viitorul film al lui Gable.

Paulette Goddard — fosta soție a lui Charles Chaplin — dădea sfaturi pentru menținerea siluetei, gîndindu-se desigur și la menținerea numelui propriu în actualitate...

Joan Bennett a cărei dublură era Isabelle Sheridan, o verișoară a lui Mary Pickford și stand-in a «logodnicei Americii». Isabelle scrisese o carte despre Hollywood folosind experiența dobîndită «îndărătul scenelor».

Uneori și peisajul, nu numai actorul, are o dublură. Această scenă care trebuia să se petreacă pe coastele Angliei a fost turnată la Monterei în apropierea oceanului Pacific. Interpreți: Greer Garson și Richard Hart.

Luminile și obiectivul aparatului de filmat au fost puse la punct. Dublurile părăsesc platoul. Adevărații... îndrăgostiți își pot face apariția (Dorothy Lamour și Bob Hope în *Drumul spre Singapore*).

Ginger Rogers, pe care o vedem aci în *Kitty Foyle*, un film turnat în 1940 și încununat cu premiul «Oscar» pentru cea mai bună interpretare feminină, a primit, după premiera unui film, aproximativ zece mii de scrisori pentru cîte o pereche din pantofii ei dansatori...

Eleanor Powell — aci într-o secvență din *Broadway Melody* — era de asemenea solicitată de numeroși admiratori să le trimită pantofii ei care dansau atît de frumos...

Profesorul de scrimă nr. 1 al Hollywoodului de odinioară, Fred Cavens, în timpul unei ore de curs.

Errol Flynn făcea să palpite inimile numeroaselor sale admiratoare cînd își înfrunta adversarii... pe viață și pe moarte. Elevul lui Fred Cavens deprinsese perfect meșteșugul de a mînui spada. Imagine din filmul *Ultima aventură a lui Don Juan*.

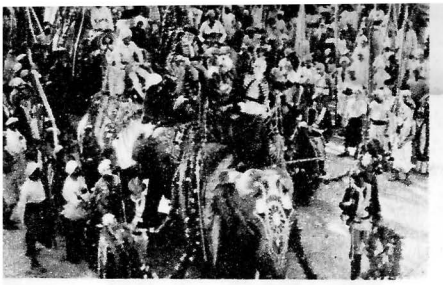
În 1938, cele mai populare zece vedete masculine de cinema, în Franța, erau: Fernandel, Jean Gabin, Raimu, Charles Boyer, Tino Rossi, Pierre Richard-Willm, Sacha Guitry, Harry Baur, Victor Francen, Louis Jouvet și Clark Gable (ultimii doi ocupau același loc 10).

În clasamentul feminin, primele zece locuri erau deținute de: Danielle Darrieux, Annabella, Greta Garbo, Shirley Temple, Edwige Feuillère, Gaby Morlay, Marlene Dietrich, Elvira Popescu, Vera Korène, Françoise Rosay.

Darryl F. Zanuck împreună cu producătorul Joseph M. Schenck și Douglas Fairbanks senior.

În perioada cînd se afla la conducerea artistică a studiourilor United-Artists, într-o ședință de lucru.

Darryl F. Zanuck, producătorul-vrăjitor care scotea talentele ca un prestidigitator iepurii din joben, folosind o baghetă imaginară.



O superproducție girată de Zanuck la United-Artists: *Clive of India*, în care rolurile principale erau interpretate de Ronald Colman și Loretta Young.

Două din descoperirile lui Zanuck: Bette Davis și Edward G. Robinson, alături de Wayne Morris în *Teroare (Kid Galahad)*.

Se pare că Tyrone Power nu lua masa chiar în fiecare zi și avea găuri în pantofi cînd a dat ochii cu magicianul...

Celebrul James Cagney nu era cunoscut înainte de a fi avut prilejul să treacă prin mîinile «fabricantului».

Dintr-o sută de campioni, tînărul din Nebraska a știut să aleagă exact pe cine trebuia: pe Sonja Henie, viitoarea «regină a gheții».

Paul Muni, una dintre cele mai autentice vedete ale cinematografului american, era întîmpinat la început cu răceală de către producători. Norocul său s-a numit Zanuck. Acesta n-a încercat să-l transforme într-un al doilea Valentino, ci l-a pus... să sufere în *Sînt un evadat*.

Joan Blondell și Dick Powell se numără de asemenea printre «vrăjile» lui Darryl F. Zanuck.

Într-un reportaj apărut în „Cinémonde" în 1939, sub semnătura lui Raymond Berner, se arăta cum au luat naștere aceste cluburi și care erau notele lor caracteristice.

După ce, în cuvîntul introductiv, spunea că, în toate timpurile, oamenii mari au fost cunoscuți, iubiți, sprijiniți mai întîi de mici cercuri care-și asumau benevol misiunea de a le face propagandă — citînd în acest sens cazul lui Franz Schubert, ai cărui prieteni erau grupați într-o asociație ce organiza reuniuni care au trecut în posteritate sub denumirea de schubertiade — autorul povestea cum au luat naștere sectele care celebrau cultul unor zei vii și foarte moderni : Tino Rossi, Charles Trenet, Ramon Novarro, Marcelle Chantal.

Era în 1935. În modestul dar cochetul ei apartament din apropiere de Porte de Montreuil, Gabrielle Privat auzise într-o bună zi, printre alte cîntece — căci radioul era deschis în permanență — o voce care o captivase în mod ciudat, o voce al cărei ecou îi răsuna mereu în urechi.

Era vocea lui Tino Rossi.

Sensibilă, Gabrielle Privat a fost impresionată de timbrul, de dicția clară, de accentul savuros al cîntărețului corsican. Ea deveni astfel o propagandistă benevolă, vorbind în termeni entuziaști colegelor ei, căci ocupa un post de secretară dactilografă. Și astfel s-a format primul nucleu însumînd vreo treizeci de persoane care au avut ideea să se numească tinorossiste. Dar acest grup avea să crească și să pros-

pere într-un chip nesperat, prodigios... Devenind din ce în ce mai numeroase, tino-rossistele au trebuit să se constituie într-o asociaţie, ceea ce s-a şi întîmplat la 15 octombrie 1937, cînd s-au declarat ca atare, conform normelor legale în vigoare, la Prefectura de Poliţie... După un timp, clubul a început să editeze un buletin lunar care beneficia, în exclusivitate, de patronajul lui Tino Rossi, acordat de actor printr-o scrisoare. Buletinul era alcătuit cu foarte multă abilitate. Se intitula *Tino* şi era agrementat cu un acrostih asupra acestui prenume. Era de ajuns să parcurgi paginile sale pentru a constata că Tino Rossi avea darul să transforme pe multe dintre admiratoarele sale în poetese... evident, nu de talia lui Musset sau Victor Hugo, dar pline de o fermecătoare bunăvoinţă... Cît despre Gabrielle Privat, preşedinta, cultul pe care-l avea pentru Tino Rossi era cel mai discret, mai dezinteresat, mai eteric cu putinţă. Fără ironie. Tino Rossi îi aducea bucurie, visare, fericire. Iar atunci cînd aflase că fusese de două ori divorţat, suferise realmente o mare decepţie. Căci, fiind ea însăşi soţie şi mamă, Gabrielle considera căsătoria o instituţie sacră.

După asigurările date cititorilor de către autorul reportajului, asociaţia era foarte simpatică. Membrele ei se întruneau o dată pe lună, în cadrul unor serate intime. Se dansa, se cînta şi se vorbea despre Tino Rossi. Numărul tino-rossistelor ajunsese, după patru ani de la înfiinţarea clubului, la şase sute. Aveau şi

o insignă compusă dintr-o chitară cu inițialele sacre T. R.

Raymond Berner își introducea apoi lectorii în culisele altei asociații „Prietenii lui Tino Rossi și ai Cîntăreților Francezi". Președinta, Denise Ramel, era o tînără de douăzeci de ani. Cel puțin, așa pretindea ea. Dar s-ar fi putut foarte bine să nu aibă decît nouăsprezece. Era frumoasă, semăna cu actrița Odette Joyeux, avea o privire pătrunzătoare greu de uitat și vorbea cu o siguranță și o volubilitate copleșitoare.

— De ce ați întemeiat această asociație a prietenilor lui Tino Rossi ? a întrebat-o reporterul.

— Ca să-l apăr.

— Nu credeți că e în stare să se apere destul de bine și singur ?

— Oh ! nu !... S-au proferat atîtea orori la adresa lui ! S-a mers pînă acolo încît s-a pretins că ar avea un ochi de sticlă și un picior de lemn. Așa încît, de cîte ori dau peste o aserțiune răuvoitoare, o decupez și trimit o dezmințire gazetei.

— Și ziarul o publică ?

— Nu. Dar cel puțin eu am protestat.

Denise Ramel era o tînără foarte combativă. A dovedit-o în numeroase ocazii, la clubul din Faubourg, la microfon, unde nu scăpa niciodată prilejul de a-și spune părerea, ori de cîte ori se ivea. Dar chiar dacă prilejul nu se ivea, îl provoca ea. Și, ca să nu existe nici o confuzie, preciza clar că era vorba de Asociația Prietenilor lui Tino Rossi și ai Cîntăreților Francezi, *rivala* tino-rossistelor !

Prietenii lui Tino Rossi editau o revistă, *Marinella*, care era foarte completă şi vorbea mult despre cîntăreţii francezi. Insigna lor era formată dintr-o liră înconjurată de iniţialele A.T.R.C.F., a căror semnificaţie nu era greu de ghicit.

Asociaţia prietenilor lui Charles Trenet oferea un climat cu totul diferit.

Iată relatarea reporterului :

„Ne aflăm în Place Beaugrenelle, într-o cafenea plasată sub semnul navigaţiei aeriene. În colţ, lîngă fereastră, vedem, înconjurat de vreo cincisprezece fete şi băieţi, un tînăr înalt şi simpatic, cu părul de un blond aprins, dezvăluit de o pălărie savant lăsată pe ceafă, o pălărie al cărei bor îngust cunoaşte deja o popularitate aproape egală cu cea a pălăriei de paie a lui Chevalier şi a melonului lui Charlot...

Nu, nu e Charles Trenet însuşi... E doar preşedintele Asociaţiei prietenilor săi...

Simpaticul preşedinte are optsprezece ani şi-şi exercită funcţiunea cu seriozitate, gravitate şi bună dispoziţie. Cu multă amabilitate, consimte să întrerupă lucrările comisiei întrunite, pentru a răspunde întrebărilor noastre.

— De ce am constituit această asociaţie ? Pur şi simplu pentru că sîntem nişte sportivi îndrăgostiţi de natură şi am găsit în Charles Trenet cîntăreţul ideal al sentimentelor care ne animă pe toţi ! Charles Trenet nu este pentru noi un idol pe care-l punem într-o ramă şi căruia ne închinăm, ci marele prieten pe care-l iubim foarte mult fiindcă a ştiut să exprime

mai bine decît toți ceilalți ce resimțim în fața naturii. De asemenea, am ținut să răspîndim spiritul și veselia cîntecelor sale. În momentul de față, nu sîntem decît vreo șaizeci de aderenți, aproape toți recrutați din grupul nostru sportiv *Dinozaurii*, intitulat astfel pentru că dinozaurul este un animal atît de vechi încît cel mai recent exemplar a murit acum cîteva zeci de mii de ani... Sîntem în legătură cu Charles Trenet și în fiecare zi numărul simpatizanților noștri crește.".

Cum să nu acorzi încredere — spunea, în concluzie, reporterul — acestor tineri băieți și fete care se înfruptă din bucuriile campingului sub toate formele sale și practică, cu o egală virtuozitate, ciclismul, natația, alpinismul și autostopul ?

Cunoșteau toate melodiile lui Charles Trenet. Le învățau și le cîntau, deși unele erau cam dificile ca ritm și intonație.

Mai departe, erau investigate grupările prietenilor lui Rudolph Valentino, Ramon Novarro, Jacque Catelain...

Rudolph Valentino a fost desigur bărbatul cel mai iubit din lume și cluburi ale admiratoarelor sale se întemeiaseră cam peste tot pentru a i se aduce tributul adorației... Deși trecuseră atîția ani de la moartea sa, avea încă fervente și fidele jelitoare. Fapt curios, se pare că ultimele membre ale unei asociații dispărute încă de pe atunci erau persoane în vîrstă care continuau să aducă, în biserica Saint-Gervais, prinosul adorației lor la fiecare aniversare a morții fru-

mosului Rudolph. Femeile acelea care se rugau pentru odihna sufletului lui Valentino visaseră toate altădată să fie iubite de el, să primească sărutul lui ameţitor... Dorinţa lor se purificase cu timpul şi cînd îngenuncheau gîndindu-se la el o făceau cu o emoţie neîntinată...

Ramon Novarro, neînfricatul *Ben-Hur*, eroul *Cîntecelor păgîne*, a avut şi el o asociaţie de prietene devotate. Secţia europeană a luat fiinţă la Londra, ramificîndu-se apoi pe continent. La Paris exista o filială care număra destul de mulţi membri, tineri şi tinere.

Dar dacă Ramon Novarro, artist plăcut şi delicat, a supravieţuit gloriei sale, nu acelaşi lucru s-a întîmplat cu asociaţia. O fostă aderentă a clubului declarase că avusese o mare admiraţie pentru Ramon Novarro, dar că asociaţia i se păruse fără sens şi lipsită de orice interes.

Clubul prietenilor lui Jacque Catelain a trăit timp de patru sau cinci ani, fiind apoi dizolvat chiar din iniţiativa actorului.

„Au fost numeroşi, vreo şapte sute, — declarase artistul — grupaţi în Anglia, de unde pornise mişcarea, în Elveţia, în România, în Grecia. În fiecare an, delegaţi din toate aceste ţări veneau la Paris pentru «reuniunea cea mare» care avea loc la mine acasă... Era plăcut, emoţionant şi simpatic, dar gazetarii m-au copleşit cu atîtea ironii încît chestiunea a început să devină stingheritoare... În plus, izbucniseră pare-se mici scandaluri la liceul Victor Dupuy, unde elevele

ascundeau fotografiile mele sub saltele, apoi incidente asemănătoare au fost semnalate la colegiul Melun. Se pare că le împiedicam pe studente să-şi vadă de studii şi părinţii mi-au adresat proteste. Cum, pe lîngă toate acestea, clubul mă costa foarte scump, am hotărît să cer dizolvarea lui. Cotizaţiile au fost restituite şi se pare că lucrurile au reintrat pe făgaşul lor normal, căci n-am mai auzit vorbindu-se de club."

Cea mai „misterioasă" asociaţie de admiratori era cea intitulată *Cavalerii Marcellei Chantal.*

Frumoasa artistă de odinioară posedă undeva în Franţa un „ordin al cavalerilor" care se manifestau respectuos şi admirativ faţă de zeiţa lor ori de cîte ori aceasta turna un nou film. Îi trimiteau atunci o carte de vizită imprimată, purtînd doar aceste cuvinte : „Cavalerii Marcellei Chantal", sau un fel de „fotomontaj" însoţit de formule ultracavalereşti : „Foarte graţioasei noastre suverane căreia noi, cavalerii ei, îi sărutăm mîna..." Sau locuţiuni mai savante : „Domina Nostra Delectissima" şi data expedierii.

Cine erau aceşti „cavaleri" de o eleganţă atît de discretă ? Marcelle Chantal nu ştia. Dar, în mod cert, nu erau „rătăcitori", căci toate corespondenţele lor proveneau de la Marsilia. „Delectissima" bănuia că ar fi vorba de nişte studenţi marsiliezi, căci aceştia o primiseră foarte călduros cu prilejul unui turneu teatral în oraşul respectiv. Dar poate că, în definitiv, „cavalerii" nu erau decît un singur şi unic admirator, vreun cutezător şi timid Don Quichotte modern ca-

re-şi alesese acea poreclă colectivă spre a semăna derută. Oricum, Marcelle Chantal se simţea foarte măgulită de acele manifestări pline de demnitate şi nobleţe.

Reportajul din „Cinémonde" făcea, în finalul său, două constatări : 1) aproape toate cluburile erau înfiinţate de femei pentru bărbaţi ; 2) aproape toţi membrii cluburilor erau femei.

Departe de noi gîndul de a asocia aceste concluzii cu un eventual răspuns afirmativ la întrebarea : „Sînt fan-ii cinematografici nebuni ?" pe care o punea ziaristul englez acum aproape patruzeci de ani...

Dealtfel, întreaga dezbatere e minoră, în comparaţie cu influenţa cinematografului, în general, asupra spectatorilor şi mai cu seamă a celor tineri.

◆ Anchete sociale întreprinse în urmă cu trei decenii în Franța • Părerile unor specialiști în psihologia infantilă, psihopatologia criminală, psihiatrie

Influența cinematografului asupra diverselor categorii de spectatori a constituit dintotdeauna o preocupare a factorilor răspunzători de respectarea principiilor moralei.

În „Mituri și legende" a fost înfățișată perioada de teribile constrîngeri pe care și le impuseseră singuri cineaștii californieni, terorizați de spectrul boicotului necruțătoarelor ligi puritane. În vreme ce la capitolul modă și cod al bunelor maniere, Hollywoodul își luase în serios rolul de îndrumător al tinerilor și tinerelor, învățîndu-i cum să se îmbrace, cum

să danseze, cum să se comporte în societate, cum să întreţină o conversaţie, în problemele sentimentale afişa o rezervă diplomatică strategică...

Pe de altă parte, producătorii francezi nu aveau prejudecăţile confraţilor lor yankei pe acest tărîm atît de delicat, cum nu prea au avut în nici o perioadă a istoriei filmului.

Problema lor era alta. Una mult mai gravă. Şi care, la un moment dat, luase proporţii de-a dreptul îngrijorătoare : influenţa cinematografului asupra copiilor şi adolescenţilor.

Au trecut treizeci de ani de atunci şi e greu de spus dacă datele problemei s-au schimbat sau nu fundamental de-a lungul vremii.

Despre ce era vorba ?

În cursul anului 1948, revista „l'Ecran français", cu o pronunţată orientare spre stînga, a iniţiat o anchetă cu titlul : „Cinematograful îi împinge pe copii spre închisoare ?" invitînd să-şi spună părerea un judecător, un avocat, un înalt funcţionar al Ministerului Educaţiei şi cîţiva medici. Probabil că au mai fost consultaţi şi reprezentanţi ai altor ramuri, deoarece ancheta era în curs de desfăşurare cînd am hotărît să ne oprim asupra punctului de vedere medical.

Un specialist în psihologia infantilă, profesor la Collège de France, preşedinte al Comitetului Francez al Cinematografului pentru Tineret, spunea că „este posibil şi probabil verosimil ca, în unele cazuri, cinematograful să constituie unul din factorii nota-

bili ai unui act menit să aducă în fața justiției niște copii sau niște adolescenți. Dar cum se poate stabili importanța acestui factor în raport cu ceilalți ? Ceea ce este indiscutabil e că imaginea cinematografică exercită o influență asupra comportării tineretului. Dar această influență o exercită cu mai multă sau mai puțină acuitate și sub forme diferite în funcție de vîrstă. În general se poate spune că minorul, mai mult decît adultul, tinde să identifice, în fața unui ecran, visul cu realitatea. Universul falsificat sub care i se înfățișează prea adesea riscă să modeleze în mod supărător viziunea lui despre lume. De asemenea, uneori este pus în fața unor situații pe care structura creierului său nu-i îngăduie să le sesizeze. Incoerența pe care o îmbracă unele teme, ca și violența arderilor afective cu care sînt încărcate uneori imaginile riscă poate să devină potrivnice dezvoltării fizice sănătoase a copilului. Rolul nociv al filmelor de gangsteri ? Profesorul citat nu credea că trebuie imputat atît de mult amoralității situațiilor pe care le evocă scenariile. Ecoul stîrnit este în funcție de vîrstă. Mai puțin vinovat e subiectul decît forța plastică proprie expresiei filmice. La cinema, copilul vede mereu săvîrșindu-se gestul de a ucide. Este inițiat în amănunțime asupra mînuirii revolverului și în comiterea crimei. Aceste acte se execută cu o ușurință extraordinară. Or, virulența estetică a unor asemenea scene se imprimă adînc în creierul său. El va fi ispitit să imite ceea ce a văzut pe ecran. Iar conștiința sa, care nu este încă obișnuită cu unele cerințe ale moralei,

poftele sale instinctive de a dobîndi „puterea" — care se manifestă în jocurile sale virile — vor putea să-l facă uneori să cedeze unui impuls asocial. Faptele diverse din ziare ne-au istorisit astfel de omucideri lamentabile săvîrşite de copii care foloseau *arma* de foc „pentru a se amuza".

În concluzie, profesorul de la Collège de France sublinia gravitatea problemei şi, cu unele rezerve asupra rezolvării în întregime a situaţiei, propunea să se creeze un cinema pentru tineret, nu numai spre a se diminua inconvenientele cinematografului, ci şi pentru a se utiliza mai bine virtuţile celei de-a şaptea arte.

Un alt doctor, specialist în psihopatologie criminală, medic-şef al unui institut pentru copii neadaptaţi şi delincvenţi, era de părere că cinematograful n-are nici un amestec — cît de mic — în delictele săvîrşite de copii sau adolescenţi. Spre a-şi susţine teoria, invoca mai multe argumente.

Iată aceste argumente, în primul rînd cele sociologice : delincvenţa juvenilă este anterioară apariţiei cinematografului. Încă din perioada 1330—1910, această delincvenţă a cunoscut o bruscă recrudescenţă, în vreme ce delincvenţa adulţilor era staţionară. Nu s-ar putea invoca deci cinematograful pentru a explica acest fenomen. Dealtfel, culpabilitatea juvenilă a cunoscut la ţară o progresie sensibil egală celei constatate în marile oraşe şi se manifestă prin delicte de aceeaşi natură. La ţară, copiii trăiesc totuşi

într-un cerc închis și nu se duc decît foarte rar la cinema.

Spunînd acestea, medicul preciza că observațiile lui se refereau în special la regiunile Berri, Normandia și Alsacia. Descoperise o corelație preponderentă între frecvența delictelor și repercusiunile răsturnărilor sociale și ale despărțirilor familiale, la fel de acută ca în marile aglomerări.

Trecînd la argumentele psihologice, medicul declara că examinase sute de copii. „N-am întîlnit nici un singur caz în fața căruia să fi putut spune cu adevărat că, dacă nu s-ar fi dus la cinematograf, copilul n-ar fi devenit vinovat. Dacă nu s-ar fi dus la cinema, s-ar fi dus în altă parte. Și faptul ar fi fost la fel de grav. Erau tot atît de multe filme cu gangsteri și înainte de 1939, cînd totuși delincvența nu înregistra nici o creștere. Augmentarea a devenit foarte clară începînd cu exodul din 1940. Putem pretinde că atunci copiii mergeau mai mult la cinema? Experiența mea personală mă determină să disting două categorii foarte diferite în delincvență : 1. *Delincvența prepubertară care afectează copiii, victime ale turburărilor de comportament social sau familial înainte de vîrsta de 12 sau 13 ani.* Cauza pare a fi niște turburări instinctive și atavice, aproape întotdeauna caracterizate prin semne medicale ca erurezia (incontinență de urină) sau enihofagia (mușcarea unghiilor) care pot fi asociate cu furtul, cu cleptomania infantilă instinctivă, cu fuga, cu nestatornicia școlară etc. La acești delincvenți se constată o hiperinstinctivi-

tate, o slăbiciune pentru lectură și o înclinație insolită spre visare, în special la mitomani. Acești copii prezintă de asemenea o aviditate anormală de cinema. Este vorba de un adevărat fenomen de lăcomie vizuală. Totuși, efectul nu trebuie substituit cauzei. În absența cinematografului, această bulimie instinctuală s-ar fi îndreptat spre alte surse de excitație. E sigur că tinerii mitomani trăiesc cu intensitate poveștile istorisite pe ecran. Dar și fără cinema ei tot mitomani ar fi și mitomania lor s-ar manifesta în alt mod. 2. *Delincvența adolescenților de vîrstă post-pubertară.* Ea îmbracă trăsăturile brigandajului, ale furtului în bandă, ale furtului prin spargere, ale agresiunii cu arma, ale crimei etc. Legate de o evoluție a sentimentelor post-pubertare, anormale, exprimînd o amoralitate condiționată de circumstanțe sociale și familiale, aceste delicte cer o acțiune deosebit de dinamică. Se poate afirma că micii spărgători, hoții de automobile, micii „duri" au cel mai mare dispreț pentru momentele de bulimie pe care le favorizează cinematograful. Sînt tineri care preferă să frecventeze localurile de dans, barurile, adică locuri unde energia lor va avea mai multe posibilități de exteriorizare decît în fața unui spectacol ce le oferă o hrană gata digerată. Nu tînărul brigand va avea naivitatea de a se duce să-și ia modelele de la cinema. Ci bietul dezechilibrat abulic care va merge acolo pentru a-și satisface lenevia fizică și mentală."

În concluzie, medicul psihopatolog consideră ca totul neglijabilă influența cinematografului asupra

creșterii criminalității juvenile și chiar a dezadaptării infantile.

Mai mult decît atît, se întreba de ce publicul acuză așa de des cinematograful. Recunoștea doar că, dacă cinematograful nu era un factor de creștere a criminalității, nici nu contribuia deloc la micșorarea ei. Pe de altă parte, era de părere că cinematograful ar putea să reprezinte o valoare terapeutică împotriva nevrozei. În acest sens, amintea de o experiență făcută în Statele Unite pentru desensibilizarea prin imagini de bombardamente a subconștientului unor persoane al căror creier fusese perturbat de exploziile bombelor sau obuzelor.

Interesantă era și opinia unui medic psihiatru, consilier tehnic la Ministerul Sănătății Publice, specialist în problemele copiilor neadaptați.

El afirma că există tineri cu reacții antisociale care par să fi fost inspirate direct dintr-un film. Dar dacă mergi mai în profunzime cu analiza personalității acestor subiecți și cu cercetarea cauzelor adevărate ale reacțiilor lor, dai aproape întotdeauna peste alți factori, sociali, biologici sau psihologici. Mizeria și condițiile de viață, plăgile sociale, alcoolul, sifilisul, tuberculoza, tulburările psihopatice ale părinților. Aproape întotdeauna această neadaptare care a determinat delincvența s-a manifestat de foarte timpuriu în familie sau la școală, cu mult înainte de a interveni influențele încriminate de aiurea. Astfel, se pune problema terenului și a împrejurărilor, a determinărilor profunde și a cauzelor ocazionale. Filmele

proaste sînt evident printre acestea din urmă. Intensitatea scenelor înfățișate, receptivitatea deosebită creată de izolarea într-o sală obscură nu le conferă o forță de penetrație deosebită. Dar este vorba de o acțiune momentană, de o emoție trecătoare. Cauzele efective sînt în același timp mai apropiate, mai concrete și mai cu seamă mai durabile.

„Adevărata problemă, pe care e bine să n-o ascundem sub o mască de moralizare artificială a cinematografului sau a literaturii, este să realizăm pentru tineret condiții de viață satisfăcătoare", afirma în concluzie savantul francez.

Oare nu s-ar putea folosi timpul prezent pentru aceste probleme dezbătute în urmă cu treizeci de ani ?...

Căci erau realmente probleme grave, nu simple povești ca cele ce-și așteaptă rîndul la atenția cititorului...

POVEȘTILE NECUNOSCUTE ALE UNOR FILME CUNOSCUTE...

◆ Povestea secretă a unui film celebru : *Hoții de biciclete* ● „Stop ! Nu se mai turnează !" ● Cînd *Atlantida* era să se împotmolească în... dunele deșertului, din lipsă de boni ● Incidentele tragicomice ale lui *Vidocq* ● *Hajda Troika* a rămas în pană... în zăpadă ● Cum o ajuns, din eroare, un regizor în spatele gratiilor ● Un pericol pentru cinema : sărăcia de scenarii ● Cele treizeci și șase de situații dramatice ● Un film nu se joacă, nu se turnează : se fabrică

S-ar părea că aproape fiecare film are două povești: cea care se desfășoară în văzul nostru, al spectatorilor, și una secretă ce a precedat nașterea filmului, cuprinzînd împrejurări neprevăzute, de cele mai multe ori penibile, de care nimeni — și, în primul rînd, cei implicați — nu mai vrea să-și amintească...

Într-un număr din 1948 al revistei italiene de specialitate, „Cinestar", Emidio Saladini istorisea povestea secretă, prea puțin cunoscută, a neuitatului film al lui Vittorio de Sica, *Hoții de biciclete*.

După ce terminase *Sciuscia*, de Sica nu mai izbutea să găsească un subiect care să corespundă temperamentului său artistic de regizor. Luase în studiu sute de proiecte, printre care acela de a transpune pe ecran romanul lui Berto, *Cerul e roşu*, dar renunţă pe rînd la toate. Căutările păreau să fi ajuns la un punct mort, cînd Cesare Zavattini îl sfătui să citească o povestire a lui Luigi Bartolini, intitulată *Hoţii de biciclete*. De Sica acceptă cu scepticism propunerea, dar după ce luă cartea în mînă şi citi primele pagini îşi dădu seama că Zavattini avusese dreptate : acesta era subiectul pe care-l căuta de atîta amar de vreme. Povestea îi oferea prilejul de a întreprinde o investigaţie în inima bătrînei Rome, în cartierele periferice, pe uliţe, pe străzi, în pieţe, în lumea negustorilor clandestini unde se trafichează obiecte furate, şi de a descrie viaţa dezmoşteniţilor soartei pe care perioada tragică de după război îi condamnase să trăiască la marginea cetăţii.

Povestirea lui Bartolini nu avea o tramă. Lipsea intriga menită să dea viaţă unui film. De Sica a început iar să se frămînte, purtînd vii discuţii cu Zavattini şi cu alţi prieteni ai săi. Scenariul a fost încredinţat lui Franci, Zavattini, Guerrieri şi Cecchi, dar textul şi-a schimbat de mai multe ori aspectul, improvizîndu-se mereu idei noi care modificau în permanenţă fizionomia povestirii. De Sica însuşi lua parte activă la elaborare, dînd sfaturi oportune, sugerînd idei.

Între timp s-a ivit problema finanțării. Nu era ușor să găsești pe cineva dispus să pună la bătaie o avere pentru un film în care nu se vorbea despre dragoste și ai cărui actori erau, aproape în exclusivitate, străzile și piețele. Nici chiar succesul obținut de *Sciuscia* nu părea o chezășie suficientă pentru producători. Atunci de Sica, acceptînd invitația lui Gabriel Pascal, cunoscutul regizor al filmului *Cesar și Cleopatra*, plecă la Londra pentru a discuta o eventuală coparticipare cu industria britanică, dar acordul nu fu încheiat. În aceeași perioadă, au avut loc contacte și cu David O. Selznick care propunea ca protagonist pe Cary Grant sau pe William Powell. Tratativele au ajuns însă și în acest caz la un impas.

La întoarcerea sa în Italia, de Sica a obținut în sfîrșit, nu fără dificultăți, capitalul necesar pentru a putea trece la faza pregătitoare a filmului. A început mai întîi să investigheze cu luare-aminte cartierele cu atmosfera cea mai caracteristică din Roma, apoi să frecventeze magazinele din piața Vittorio și din Porta Portese ; a asistat, împreună cu Amidei și Zavattini la faimoasa „masă a săracilor" la biserica sfinților Nereo și Achilleo etc.

După fixarea cadrului acțiunii, s-a trecut la faza nu mai puțin dificilă a căutării interpreților. De Sica nu voia să aibă în distribuție nici un actor profesionist. După o selecție laborioasă, au fost reținuți, pentru rolurile principale, mecanicul Lamberto Maggiorani și ziarista Carel. Aceasta din urmă se prezentase, în numele Radioteleviziunii italiene la de

Sica pentru a-i solicita participarea la o emisiune radiofonică. Vittorio, care nu găsise încă nici o fată suficient de fotogenică pentru rolul Mariei, soția protagonistului, frapat de aspectul atrăgător și expresiv al fetei, îi propuse pe loc Lianellei Carel să facă o probă.

La rîndul lui, Lamberto Maggiorani a ajuns în cinematograf într-un mod neprevăzut. Soția lui auzind, la 18 aprilie, la radio că se căuta un băiat pentru *Hoții de biciclete*, s-a prezentat la „Safa" cu fiul său în vîrstă de nouă ani. Proba n-a fost favorabilă dar femeia, văzînd mulți tineri muncitori care stăteau la coadă pentru a fi angajați ca figuranți, a scos timid din poșetă o fotografie a soțului, unul dintre acele instantanee care se fac duminică pe stradă sau în parcuri. Operatorul Montuori n-a reușit să înțeleagă mai nimic din fotografia prezentată, așa că a sfătuit-o pe solicitantă să-și trimită soțul în persoană a doua zi. Lamberto Maggiorani, îndemnat de speranța de a cîștiga ceva bani, s-a așezat la coadă. Cine ar fi crezut că tocmai el, un modest muncitor la întreprinderea „Breda", va fi ales, din vreo cincizeci de candidați, pentru rolul protagonistului Antonio ?

Aceasta a fost povestea secretă a filmului *Hoții de biciclete*. Dar istoria „de culise" a cinematografului cunoaște multe alte cazuri, unele cu peripeții și mai mari.

Într-un „Cinémonde" din 1938 erau arătate avatarurile a numeroase filme cărora, la un moment dat,

li s-a spus : „Stop ! Nu se mai turnează !", filme care au avut „probleme" și au rămas în pană, nemaiputînd să-și continue drumul spre presupusul succes.

Inițiații în istoria cinematografului cunosc succesul de care s-a bucurat prima versiune a filmului *Atlantida*, realizat de Jacques Feyder, cu Napierkowska, Jean Angelo și Georges Melchior. A fost unul din cele mai răsunătoare succese ale cinematografiei franceze mute. Dar puțină lume știe că era cît pe-aci să se împotmolească în... dunele de nisip ale deșertului deoarece, la un moment dat, filmările s-au întrerupt din cauza epuizării fondurilor. Din fericire, a apărut un „producător francez", Louis Aubert, retras apoi din cinema după ce s-a îmbogățit, care a pus din nou în mișcare caravanele de cămile, cumpărînd la un preț derizoriu tot ceea ce se turnase, adică aproape întregul film, și avansînd cele cîteva mii de franci care mai erau necesare pentru terminarea lui. Operația s-a soldat cu un cîștig enorm, astfel încît „producătorul" prinsese gustul mierii și se specializase în „salvarea" celor amenințați cu falimentul...

Povestea s-a repetat cu o producție realizată după un roman al lui Pierre Loti, avînd drept temă povestea unor contrabandiști. Într-o bună zi, nu prea se știe cum, s-a răspîndit zvonul că negativul ar fi ars în întregime. Mare panică în rîndurile comanditarilor care au oprit de îndată finanțarea filmului. Un producător avizat a luat atunci problema în

mînă și, după un anumit număr de discuții furtunoase, a dus-o la bun sfîrșit. Filmul a fost o reușită pentru care producătorul a avut toate motivele să se felicite.

A existat apoi o istorie a filmului *Vidocq*, nu mai puțin extravagantă decît eroul însuși. Realizarea acestui film a fost presărată cu numeroase incidente tragi-comice și grotești. Pentru primele filmări care au avut loc noaptea la Versailles, cu o numeroasă figurație, grupuri electrogene, camioane sonore, pe scurt o bagatelă de 50 000—60 000 de franci, se uitase pur și simplu să se convoace interpretul principal, André Brûlé. Acesta a venit cu totul întîmplător ca să asiste la turnare, spre sfîrșitul nopții. Habar n-avea că prezența lui era necesară. Altă dată, cincizeci de figuranți au fost convocați pentru o mare scenă în care se reconstituia un tribunal în studio. Dar întrucît casa Gaumont nu primise unele sume datorate de producător, a refuzat să pună la dispoziție curentul electric. Bieții oameni care așteptaseră toată ziua se treziră la orele opt seara fără să fi turnat vreo scenă, întrucît reflectoarele nu puteau fi puse în funcțiune. Dealtfel, trebuie adăugat că toți artiștii care au jucat în film s-au dezinteresat de el pînă la urmă. Doar comanditarii au mai arătat interes față de soarta producției respective.

Hajda Troïka a rămas în pană... în zăpadă. Se turna în stepa poloneză (cu Olga Cehova și Jean Murat) cînd, după cîteva zile, creditele — probabil afec-

tate de temperatura extrem de scăzută — au înghețat subit. Echipa a fost salvată prin generozitatea lui Jean Murat care și-a asumat toate cheltuielile de drum. Filmul a fost reluat și terminat dar, de data aceasta, Polonia s-a mutat în Alpii francezi, ceea ce era mult mai liniștitor pentru artiști.

Hoțul de femei, turnat în Italia, în studiourile Tirenia, n-a constituit cu siguranță cea mai frumoasă amintire a lui Abel Gance, realizatorul lui. Tot din motive financiare, a fost interzis artiștilor francezi accesul în studio și nefericitul Gance, făcut răspunzător pentru situația critică creată, a trebuit să cunoască „blîndețea" închisorilor fasciste.

Filmul *Volpone* a fost abandonat după numai cîteva zile de turnare în studio. *Prizonierul cerului* a căzut atît de rău de sus încît nu s-a mai ridicat niciodată.

Cartier rezervat, pentru care se construise un decor imens ce costase el singur 200 000 de franci, a fost oprit după primele filmări cînd s-a constatat că se uitase pur și simplu să se obțină de la Mac Orlan drepturile de adaptare a romanului său! Editorul care reprezenta interesele scriitorului și-a mărit atît de mult pretențiile, încît producerea filmului n-a mai fost posibilă.

Multe întreruperi sau dispariții de filme s-au datorat focului. Negativul filmului *Paname* a ars în întregime dar, despăgubit de asigurări, a fost refăcut. *La route est belle* al lui André Baugé a ars de aseme-

nea la Londra, unde se turna filmul. A fost refăcut și a avut mare succes.

Un titlu predestinat a avut filmul *Creditorul*, a cărui poveste s-a desfășurat în felul următor. După cîteva zile de turnare, a devenit evident faptul că trezoreria nu era în apele ei ; curînd, turnarea a fost blocată complet. Tehnicienii filmului, care nu fuseseră plătiți, l-au asediat pe producător într-un imobil de pe Champs-Elysées, stabilind un fel de linie fortificată în jurul biroului său. Operațiunile au durat trei zile și trei nopți, după care producătorul, făcînd rost de ceva bani pentru personal, acesta a ridicat asediul, mulțumit de victoria completă obținută.

Frații corsicani a fost un alt film „cu cîntec". Regia era asigurată de un cineast căruia i se dăduse ca supervizor un alt regizor de talent. Întreaga echipă, compusă din treizeci de persoane, a plecat în Corsica. Acolo, s-a constatat curînd că ceva nu era în regulă. Cei doi, în loc să turneze, absentau frecvent și îndelung. Iar cînd se întorceau, congestionați și cu părul răvășit, ora de turnare era depășită și trebuia să se aștepte ziua următoare. A doua zi, aceeași manevră. Ce se întîmpla ? Un lucru foarte simplu : regizorul și supervizorul, ca niște adevărați frați corsicani, nu reușeau niciodată să se pună de acord. Încetul cu încetul, certurile, mai întîi confidențiale, deveniră publice și nu se mai turna deloc. După cîteva săptămîni, casieria era goală. Se întoarseră la

Nisa, unde noi conflicte izbucniră, dar de data aceasta între finanțatori. În sfîrșit, toată echipa se întoarse la Paris, deși filmul nu fusese terminat. Lucru care s-a petrecut mai tîrziu.

◆

În aceeași arie de preocupări se înscriau desigur și obstacolele de tot felul pe care le aveau de înfruntat cineaștii în exercitarea profesiunii lor.

În 1944, într-un reportaj ocupînd mai multe pagini, publicația „7 jours" împărtășea cititorilor săi „ceea ce nu știau despre cinema".

Se pare că una din cele mai tulburătoare probleme era — și probabil mai este încă — procurarea... materiei prime. Înainte de elaborarea scenariului, trebuia găsită ideea. Cinematograful a fost dintotdeauna un consumator fantastic și, în același timp, „un conviv exigent". Specialiștii calculaseră că nu existau decît șaizeci de subiecte sau, dacă vreți, șaizeci de „situații" susceptibile de a fi înfățișate pe ecran. Șaizeci de situații pentru a hrăni în fiecare an două pînă la trei mii de filme !

Înainte de război, o mare firmă universală dădea la citit 20 000 de opere pe an pentru a putea extrage din cele alese cincizeci de scenarii de filme. Ea avea agenți și reprezentanți în toate capitalele lumii. De îndată ce o piesă era reprezentată undeva, sau un roman de o factură cît de cît senzațională apărea în librării, se elabora un rezumat și se trimitea în grabă

la centru, atunci cînd nu se folosea în acest scop telegrama.

Cinematograful jefuia toată literatura şi întreaga istorie, dar asta nu-l împiedica să se plîngă necontenit de lipsa de alimente, de hrană vitală...

În principiu, romanul furniza cea mai bună materie primă. Evident, fiecare punea anumite probleme. Dificultatea transpunerii unei opere literare n-a fost niciodată ignorată. Dar cel puţin se oferea scenariştilor o bază, o atmosferă.

Filmele cu cel mai mare succes erau, în majoritatea cazurilor, cele realizate după romane celebre. Astfel, deţinătorul recordului de încasări pînă în 1944, *La răscruce de vînturi*, era, după cum se ştie, versiunea cinematografică a romanului lui Emily Brontë.

Existau apoi o serie de subiecte cu care se mergea la sigur. De pildă, cazul *Damei cu camelii*. Remake-uri puteau fi prezentate, o dată la patru sau cinci ani, fără cea mai mică teamă de eşec. Marile drame ale sufletului omenesc nu-şi pierdeau prospeţimea, interesul, ori de cîte ori s-ar fi recurs la ele.

Inamicul numărul unu al cinematografului era lungimea, marea calitate a celor care scriau scenariile şi dialogurile consta în concizie. Un scenarist care ajunsese să se înfrupte din fructele gloriei, dădea confraţilor săi debutanţi următorul sfat: „Consideraţi fiecare frază drept o telegramă cu tarif normal ale

cărei cuvinte trebuie să le plătiți din buzunarul dumneavoastră."

Povestea unui film, chiar din faza preliminară a căutării unui scenariu era uneori o odisee.

Astfel, în 1942, producătorul André Hunebelle decisese să facă un film avînd ca temă principală un episod din cucerirea Marocului. Autorul scenariului era Pierre Billon care urma să colaboreze cu Jean-Gilbert Sauvajon.

Totul era hotărît, pus la punct. Hunebelle petrecu trei săptămîni în Maroc pentru pregătirile preliminare. La întoarcere, asociații lui îi aduseră la cunoștință că se temeau de o astfel de aventură peste mare și că erau ferm hotărîți să renunțe.

Billon și Sauvajon au rămas, firește, stupefiați. Ca să-i consoleze, Hunebelle le-a încredințat un manuscris al lui André Paul-Antoine, pe care-l cumpăraseră asociații săi.

Povestea marocană trebuia să fie o dramă. Manuscrisul lui André Paul-Antoine era o comedie. La început, scenariștii au strîmbat din nas, dar pe urmă s-au entuziasmat.

— Am nevoie de un decupaj dialogat în cinci săptămîni, spuse Hunebelle.

— Imposibil ! răspunseră deodată autorii.

Totuși, decupajul dialogat a fost gata la timp. A devenit *Imposibilul domn Dubois* care s-a bucurat, pare-se, de mare succes. Goana după scenariu înce-

puse pe tărîmul dramei şi se încheiase pe cel al comediei. Cazul era departe de a constitui o excepţie.

În legătură cu aceeaşi problemă a crizei de scenarii, sub titlul „Un pericol pentru cinema : sărăcia de scenarii", romancierul Maurice Dekobra trăgea un viguros semnal de alarmă într-un „Pour Vous" din 1939.

Celebrul scriitor începea prin a aminti faimoasa glumă pe care a stîrnit-o într-o bună zi următorul anunţ apărut într-un ziar american :

„Se caută scenarii inedite, cît mai scurte cu putinţă. Amintim concurenţilor că scenariul filmului ideal este cel care conţine elemente mondene, religioase, artistice, sociale, burleşti, neprevăzute şi pasionale. Manuscrisele premiate vor obţine două mii de dolari. Scrieţi pe adresa : Productions Heliogabal, Hollywood Boulevard, Hollywood, California."

Cîteva zile mai tîrziu, compania Heliogabal primea manuscrisul unui scenariu întocmit în patru rînduri pe o carte poştală. Era conceput astfel :

„Fir-ar să fie... hămăi ducesa care se aşezase în salon pe budinca mătuşii Agatha. Cine este bastardul care s-a frecat de şoldul meu pe întuneric ?"

Autorul scenariului scria companiei Heliogabal :

„Dragă domnule,

Iată un scenariu foarte scurt. După cum vedeţi, există în el elemente religioase (fir-ar să fie...), aristocratice (ducesa), mondene (în salon), burleşti (s-a

așezat pe budincă), sociale (bastardul), neprevăzute (frecarea în noapte) și pasional (șoldul).

Sper că-mi veți trimite de îndată cele două mii de dolari."

. . . . . .

Apoi, Dekobra ataca subiectul propriu-zis, făcînd următoarea socoteală : „În curînd se vor împlini zece ani (nu uitați : era în 1939) de existență a filmului vorbitor. Vă dați seama de consumul enorm de scenarii făcut de industria cinematografică ? Să admitem că se turnează, în fiecare an, în lumea întreagă, opt sute de filme de toate genurile, adică cinci sute în America și trei sute în Europa. În zece ani, asta înseamnă opt mii de subiecte (scenarii originale, romane, piese de teatru etc.). Vă dați seama în ce criză de subiecte ne vom afla peste zece ani, după ce vom fi consumat șapte pînă la opt mii de subiecte în plus ?

Dacă în 1948 nu se va inventa un mod de spectacol complet inedit adus de marțieni pe pămînt, dacă plăcerile ecranului vor continua să satisfacă mulțimile, *ce se va mai turna* ?

George Polti a catalogat cîndva cele treizeci și șase de situații dramatice. În realitate, ele se rezumă la mult mai puțin. Fără a mai vorbi despre mai-marii Hollywoodului, care proclamă doct că nu există decît un singur subiect de film etern și iremediabil : *boy meets girl* (un băiat întîlnește o fată), problema se poate sintetiza în felul următor :

1. un bărbat este dorit de două femei ;
2. o femeie este curtată de doi bărbaţi ;
3. un bărbat plus o femeie, plus un alt bărbat (triunghiul clasic) ;
4. un bărbat plus o femeie, plus o altă femeie (varianta numărul doi a menajului în trei) ;
5. un bărbat iubeşte o femeie care-l urăşte ;
6. o femeie doreşte un bărbat care o disprețuieşte.

Adăugînd cele şapte teme bazate pe cele şapte păcate capitale (în afara cărora ar fi imposibil de conceput fabulaţii menite să stîrnească interesul oamenilor) obţinem treisprezece subiecte de bază, treisprezece fundaţii de beton armat pe care arhitecţii dramaturgici se străduiesc să înalţe edificii de două mii de ani !

Întrebîndu-se singur ce se va turna în anul 1950, Maurice Dekobra îşi răspundea : „muşchetari şi camelii ! Se va turna pentru a trei sute şaptezeci şi cincea oară povestea falselor dame cu camelii în imitaţie de ersatz, simili Dumas, modernizaţi după gustul zilei. Tinerii vor spune că sînt lucruri noi, iar persoanele mature, cu memorie, vor exclama :

— Ia te uită ! Am văzut exact acelaşi subiect, sub alte titluri, în 1928, 1931, 1936, 1938, 1940, 1943 şi 1948. Numai mobilierul era diferit..."

◆

Se pare că şi alegerea titlurilor era o problemă spinoasă. Despre necazurile cineaştilor noştri am vorbit în „Mituri şi legende". Dar acolo nu era vorba decît

de traduceri, de transpuneri, rebotezări, sau cum vreți să le spuneți...

Botezul inițial era însă, pare-se, mult mai dificil. Fiindcă am povestit cazul *Imposibilul domn Dubois*, alegerea acestui titlu a fost precedată de multe căutări. Mai întîi, trebuia să se cheme *Profesiunea de femeie*. Puțin înainte de terminarea turnării, s-a considerat că titlul nu era bun. A fost schimbat cu... *Schimbare rapidă*. Dar nici acesta nu era faimos. In extremis, cînd pelicula era gata, s-a găsit titlul definitiv care s-a dovedit excelent.

Evident, un titlu bun nu era un lucru indispensabil succesului unui foarte bun film. Dar un titlu prost era, în mod sigur, un handicap.

Un film intitulat *Să frunzărim margaretele* a fost primit cu indiferență de public. Un cinematografist a avut ideea să-l prezinte sub titlul *Femeia cu trei chipuri* și a realizat rețete excelente.

În domeniul titlurilor de filme existau, odinioară, mode ca, de pildă, în cel al pălăriilor. Titlul-epitet *Imposibilul domn Dubois* a fost lansat de *Extravagantul Mr. Deeds*. Cîteva filme bune și foarte multe slabe i-au urmat exemplul.

De o mare vogă s-au bucurat, la un moment dat, titlurile „cu cheie", care creau un mister, stîrneau curiozitatea, îndeosebi filmele polițiste. Publicul se întreba de ce asasinul locuia la nr. 21, de ce se teme noaptea. Cele două titluri aparțineau romanelor după care fuseseră realizate.

Titlurile celebre, ca *Cei trei mușchetari*, *Misterele Parisului*, *Mizerabilii* au fost întotdeauna considerate bune.

...Și așa au rămas pînă azi, cînd noile generații prețuiesc, ca și cele precedente, comorile literaturii universale.

Dezvăluirile reporterului de la săptămînalul francez menționat cuprindeau și alte aspecte ale necazurilor cineaștilor, arătînd că orice obstacol, cea mai neînsemnată eroare, cea mai mică lipsă de prevedere aveau repercusiuni asupra bugetului.

Tot *Monsieur Dubois*, luat de două ori pînă acum ca exemplu, a necesitat două luni de turnare, dintre care 40 de zile în studio și 20 în exterioare. Devizul nu prevedea decît 5 zile de exterioare, dar în deviz nu erau incluse capriciile vremii... De pildă, scenele de ploaie au fost o calamitate. S-au reluat de mai multe ori. Pe scurt, ploaia a costat 100 000 de franci.

Se pare că nu numai pentru faimoasa grădină a „Cărăbușului" lui Tănase de pe vremuri ploaia a fost o catastrofă (pe atunci, nu se gîndea nimeni la prelate !), ci și pentru cineaștii francezi. Unele mari firme franceze organizaseră un serviciu meteorologic spre a evita deplasări care ar fi dus la ruină.

Nefiind nici pe departe atît de bine organizate ca studiourile din Hollywood, casele de producție franceze se izbeau de tot felul de dificultăți. Ceea ce într-un studio californian ar fi fost o bagatelă —, procurarea unui urs, de pildă, din grădina zoologică proprie — la Joinville sau Billancourt însemna o chirie

de 1000 de franci pe zi. În legătură cu chiria castelului din *Visiteurs du soir*, circula zvonul că ar fi costat un milion, iar amenajarea teatrului din *Les Enfants du Paradis* aceeași sumă.

O altă pacoste pe capul cineaștilor francezi erau asigurările. Se asigura negativul, se asigurau colaboratorii filmului, se asigurau... riscurile de forță majoră. Un producător plătise pentru toate acestea 1 100 000 de franci.

Interesantul reportaj din hebdomadarul parizian punea, apoi, o întrebare cu adevărat hamletiană — „Cine este adevăratul autor al unui film" — la care generații întregi de cinefili, de la „kinetoscop" încoace, au încercat, fără a izbuti, să răspundă...

Cineva a spus : „Un film nu se joacă, nu se turnează : se fabrică". Adică, cu alte cuvinte, este o operă colectivă.

Nesfîrșitul și adesea obositorul generic care precede o proiecție oferă o idee despre numărul de specialiști care participă la realizarea unui film. Să luăm un caz mediu. Creatorii și colaboratorii lor apropiați : 20 de persoane ; artiștii și figuranții : 70 ; muzicienii : 40 ; tehnicienii și muncitorii : 100. În plus, 550 de bărbați și femei au luat parte indirect executînd costumele, înălțînd decorurile, îndeplinind diverse munci în cadrul studioului.

Publicul înțelege perfect rolul autorului scenariului, al șefului decorator, al inginerului de sunet etc., fără a mai vorbi despre actori. Dar are o idee foarte

vagă despre importanța monteurului. Pierde adesea din vedere amănuntul că un film nu se realizează în ordinea cronologică a desfășurării lui, ci e alcătuit din piese detașate care trebuie asamblate. De munca monteurului depinde ritmul filmului. Este o operație ingrată, plicticoasă și delicată. Ea e executată din ce în ce mai mult de femei care au o răbdare mai mare decît bărbații.

Ceea ce scapă cel mai adesea publicului este rolul a trei personaje ale căror nume le vede la începutul lungii enumerări care constituie preambulul filmului : producătorul, directorul de producție, regizorul.

Producătorul este generalul, marele comandant. El e responsabilul. El adună capitalurile și întocmește bugetul filmului. El stabilește planul de ansamblu. El alege scenariul și aprobă alegerea interpreților principali. El supraveghează executarea sarcinilor, vizionează episoadele turnate în ajun, aprobă sau dispune refacerea lor.

Directorul de producție este șeful de stat major al producătorului însărcinat îndeobște cu supravegherea cheltuielilor.

Cît despre regizor, el este primul și principalul executant. El creează atmosfera filmului. El comandă pe terenul care, în argoul meseriei, se numește platou.

Este inevitabil ca între atîtea personaje să se ivească uneori divergențe. Nu se cade întotdeauna de acord asupra importanței lucrurilor și asupra rolului care revine fiecăruia.

Cine se mai hazardează să indice pe adevăratul autor al unui film, după ce vi s-a reamintit numărul imens de colaboratori ?

Oricum, nu e nici o grabă : cum a aşteptat o jumătate de secol răspunsul, întrebarea poate încă să mai aştepte... jumătate.

Iar pînă atunci noi să fim optimişti ca... finalurile filmelor de odinioară şi să participăm la eterna dispută dintre scriitori şi cineaşti.

HAPPY-END CU ORICE PREȚ...

◆ Cînd faimosul happy-end, sfîrșitul fericit, nu trebuia să lipsească nici unui film... ● Disputa dintre scriitor și cineast, văzută de André Maurois ● Părerea lui Jacques Feyder exprimată acum o jumătate de secol ● Abel Gance despre efortul de creație al romancierului și cineastului

În ultimii ani, ni s-a întîmplat nu o dată ca, după terminarea proiecției unui film, să deslușim pe chipurile spectatorilor din jur umbra unei îndoieli, o anumită insatisfacție și contrarietate sau, la ieșirea din sală, cînd încep comentariile, să surprindem frînturi de dialoguri de tipul acestuia :

— Săracu' a murit...

— Ce tot vorbești, dragă, n-a murit. N-ai văzut că...

 Sau .

— Păcat că n-au rămas împreună. Erau o pereche atît de potrivită.

— N-ai înțeles tu... El tot la ea o să se întoarcă... mai tîrziu.

Sau, în sfîrșit, foarte răspicat :

— Ce-o fi vrut să spună, tu, cu sfîrșitul ăsta ?

Într-adevăr, nu se poate nega faptul că o bună parte din realizatorii filmelor produse în momentul de față, pe toate meridianele globului, apelează din ce în ce mai mult la imaginația spectatorului și, fără a ține prea mult seama de caracterul eterogen al masei publicului cinefil, folosește un limbaj mai pretențios, mai rafinat, uneori chiar ermetic.

Tendința de a folosi mijloace noi, originale, de a ocoli drumurile bătătorite este lăudabilă în sine și cei ce îmbrățișează asemenea idei nu pot fi socotiți decît slujitori ai progresului în artă. În fond, procesul de înnoire a mijloacelor de expresie, de descoperire a unor formule originale, mai aproape de epoca marilor cuceriri ale științei în care trăim s-a manifestat și continuă să cucerească teren și în celelalte arte, cum ar fi literatura, plastica sau muzica.

În aceste condiții, cinefilului nu-i rămîne altceva de făcut decît să se străduiască, la rîndul său, să-și însușească un bagaj cît mai mare de cunoștințe, să-și desăvîrșească în asemenea măsură pregătirea încît să poată face față situațiilor noi în care este pusă adesea puterea lui de percepere și înțelegere profundă a unor sensuri.

Fiindcă, pe de altă parte, nu este mai puțin adevărat că unii autori de filme și-au făcut un titlu de glorie din a da... probleme spectatorilor, învăluind imaginile, ideile scenariului și subtextele într-o ceață cît mai densă, într-un inefabil uneori justificat artisticește, alteori formal, născut din orgoliu și teribilism.

Să ne bucurăm totuși că, progresînd, cinematograful s-a dezbărat de unele metehne, de unele ticuri, de unele canoane ce păreau imuabile.

Una dintre aceste legi nescrise ce păreau că vor dăinui de-a pururi a fost acel faimos happy-end, adică sfîrșit fericit, ce nu trebuia să lipsească nici unui film.

Cu excepțiile de rigoare menite să confirme regula, toate filmele trebuiau să se termine optimist, eroii — femeia și bărbatul — să rămînă împreună, să aibă o droaie de copii și să trăiască ani mulți și fericiți pînă la adînci bătrînețe, ca în cel mai frumos dintre basme...

Da, da, ca în basme. Spectatorul cinefil era asemuit cu un copil căruia nu trebuia să i se povestească decît basme frumoase...

Un film fără happy-end egal eșec sigur, opinau producătorii, vorbind în numele spectatorilor, fără a deține mandatul necesar. Se avea în vedere doar latura de divertisment a spectacolului cinematografic, lăsîndu-se la o parte toate aspectele neplăcute ale realității.

În frenezia lor nestăvilită, fabricanții de filme ajunseseră să-și aroge dreptul de a interveni pînă și în piese de teatru sau romane celebre. Din fericire, nici un specialist nu s-a priceput să aplaneze conflictul dintre Capuleți și Montagu, așa că filmografia lumii a rămas văduvită de o pereche de bătrîni Romeo și Julieta cu copii și nepoți în jurul lor. Nu se știe prin ce minune a scăpat și Othello care probabil n-a putut fi convins s-o ierte pe Desdemona și să se bucure și ei de un happy-end.

Privite de la distanța anilor scurși, în mod firesc, lucrurile și-au pierdut caracterul grav, căpătînd, dimpotrivă, o tușă amuzantă.

Dar, în 1939, revista „Picture Show" considera happy-end-ul o problemă, trăgînd un semnal de alarmă.

„Vechea întrebare, dacă un producător de film are dreptul să altereze un roman sau o piesă de teatru spre a obține un sfîrșit fericit, a stîrnit din nou o controversă și iarăși opiniile sînt împărțite în mod aproape egal, scria, în introducere, autorul care continua : Vorbind din punct de vedere strict artistic, cred că e greșit să intervii în munca unui autor. Un bărbat sau o femeie scrie un roman sau o piesă, și fie că opera sa este bună, proastă sau mediocră, avem certitudinea că reprezintă exact ceea ce a vrut să spună autorul. De aceea, e o flagrantă încălcare a eticii din partea unui producător de film dacă transformă un sfîrșit tragic într-unul fericit. În multe cărți și piese, morala se află la sfîrșitul poveștii, astfel în-

cît dacă acesta suferă o modificare, tot sensul subiectului se pierde. Să presupunem că sfîrșitul ne înfățișează pe erou, pe eroină sau chiar pe „omul cel rău" murind, în urma sacrificiului pe care-l face pentru a-și răscumpăra niște păcate din trecut. A transforma un asemenea sfîrșit tragic într-unul fericit ar însemna o cumplită stupiditate. Din păcate, uneori, producătorul își spune : «E o poveste bună, dar publicul, în slujba căruia mă aflu, vrea un sfîrșit fericit, deci trebuie să mă gîndesc la altceva».

Mai departe, autorul avertiza pe un ton vehement că scenariile clasice, cum ar fi piesele lui Shakespeare și romanele de autori celebri, n-ar trebui să aibă niciodată sfîrșitul alterat. Se amintea apoi că, odată cu apariția filmului vorbitor, standardul producției a marcat o creștere calitativă, ca și nivelul interpretării dealtfel și un public mai bine pregătit a început să vină la cinema. O bună parte din acest public care nu mersese niciodată la cinema în perioada filmului mut devenise pasionat fiindcă avea prilejul să vadă vedete celebre în piese celebre și la un preț mai scăzut decît cel al teatrelor. Noii spectatori pretindeau un nivel interpretativ mai înalt decît cel pe care-l oferiseră majoritatea filmelor mute, chiar dacă filmul nu era altceva decît transpunerea în imagini a piesei. Sfîrșitul fericit, care pînă atunci fusese aproape sacru, suferise o lovitură. Totuși, n-a murit, continuînd să supraviețuiască pînă azi. Există încă o foarte mare proporție a publicului care preferă un sfîrșit fericit. Aș spune că această categorie este for-

mată din oameni care nu se duc niciodată sau foarte rar la teatru. De aceea, nu știu dacă sfîrșitul unei piese a fost schimbat dintr-unul tragic într-unul fericit, și dacă știu, nu le pasă.

Continuînd pe același ton pesimist, revista susținea că dacă s-ar face un sondaj printre spectatorii de cinema, o majoritate covîrșitoare s-ar declara în favoarea sfîrșitului fericit, chiar cu prețul unor ingerințe în structura scenariului.

Din păcate...

Existau și argumente în favoarea intervențiilor în unele romane. De pildă, în „Citadela". Deși menționa că au existat proteste foarte viguroase împotriva producătorului și a regizorului pentru că schimbase sfîrșitul lăsînd-o în viață pe soția doctorului, în vreme ce în carte murea într-un accident pe stradă, autorul își exprima punctul său de vedere în favoarea schimbării deoarece nu altera cu nimic sensul romanului. În susținerea acestei opțiuni, argumenta că, după părerea lui, romanul conține două mesaje importante. Unul proclamă că un medic obișnuit care lucrează într-un sector industrial ca cel al mineritului este foarte handicapat dacă nu dispune de un utilaj științific modern. E ca un meseriaș care muncește cu unelte de calitate inferioară. În cazul doctorului, viața oamenilor depinde de succesul lui. Astfel de doctori reprezintă eroi care luptă cu dificultăți aproape insurmontabile și prea adesea sînt plătiți foarte prost. Celălalt mesaj era un atac împotriva acelor specialiști care văd în medicină și chirur-

gie o afacere și nu pregetă să inventeze maladii fictive pentru pacienți bogați, mai cu seamă pentru acei ipohondri ce-și petrec viața făcînd-o pe invalizii, cînd în realitate sînt oamenii cei mai sănătoși.

Trebuie amintit că doctorul erou, nefiind în măsură să-și asigure un standard decent de viață prin exercitarea profesiei ca un simplu medic obișnuit, nu rezistă în fața ispitei de a deveni un specialist fraudulos atunci cînd un prilej norocos îl pune în contact cu o tînără și romantică lady în calitate de pacientă. Mai tîrziu, regretă acțiunea lui și se schimbă. Fără nici o îndoială, filmul transmitea cele două mesaje la fel de puternic ca și romanul. Singura schimbare pe care și-a îngăduit-o filmul a fost să-i arate pe doctor și pe soția sa privind cu încredere în viitor, în timp ce în carte femeia murea.

Dar, după părerea publicistului, latura sentimentală deși interesantă, atît în carte cît și în film, era o problemă secundară în raport cu cele două mesaje principale. De aceea nu vedea nici un rău în schimbarea intervenită în versiunea filmică. Mai mult, își amintea că atunci cînd citise cartea, cu mult înainte ca filmul să fi fost plănuit, rămăsese cu impresia că moartea soției doctorului nu adăuga nimic la forța emoțională a temei.

Un alt caz în care intervenția în scenariu n-a cauzat prejudicii a fost cel al filmului *Nopți în Alger*. În filmul francez original, *Pépé-le-Moko*, eroul, un om în afara legii, este dus, în final, la închisoare, în urma condamnării sale la o lungă detenție. În versiunea

americană, este împușcat, în timp ce privește vasul ce se îndepărtează ducînd cu el femeia iubită.

Mulți dintre cei care au văzut ambele versiuni au preferat-o pe aceea în care eroul trăiește, fără îndoială pornind de la următorul raționament : acolo unde e viață mai e speranță, chiar și în închisoare.

: : : : : : : : : : : : : : :

Desigur, astăzi problema nu se mai pune ca altădată. E depășită. Nu mai avem happy-end-uri în cantități excesive...

Ba, dacă ne gîndim la filmele italiene inspirate de acțiunile Mafiei, am putea spune că, uneori, am fi tentați chiar să ne lăsăm prinși în mrejele nostalgiei...

◆

În aceeași ordine de idei, se înscrie eterna dispută dintre opera literară și transpunere, dintre scriitori și cineaști.

„Cineastul și omul de litere trebuie împăcați", se intitula un studiu publicat în 1938 de revista pariziană „Cinémonde", în cadrul căruia se analizau motivele de discordie dintre cei doi factori atît de importanți, apelîndu-se la cîteva opinii autorizate.

După ce arăta faptul, evident dealtfel, că cinematograful este în măsură să exprime conflicte profunde ținînd seamă de mijloacele de care dispune, dialogul și descrierea exterioară a personajelor, în fond ace-

leaşi ca ale teatrului, autorul dădea cuvîntul marelui scriitor André Maurois, care spunea :

„Sînt convins că cinematograful este capabil să transpună în imagini multe dintre romanele mele. Dar o transcriere, oricum ar fi ea, reprezintă prin forţa lucrurilor o trădare. Căci pentru un artist nu este important ceea ce trebuie să exprime, ci modul în care o face. Pe de altă parte, trădarea devine cu atît mai inevitabilă cu cît trebuie ţinut seamă de faptul că cineastul nu este un simplu executant, ci şi un artist care are ceva de spus. Împrumutînd operei adaptate stilul său propriu, ajunge în mod obligatoriu la trădarea operei originale. Dar acest gen de trădare este totuşi destul de acceptabil. Evident, se poate limita dimensiunea deformării încredinţîndu-se opera unui regizor mai apt decît ceilalţi s-o înţeleagă."

Scriitorul se întreba apoi de ce a fost părăsit filmul fantastic care, după părerea lui, reprezintă esenţa însăşi a cinematografului. Argumentele invocate de interlocutor că bugetul lor este fabulos şi că publicul n-ar manifesta prea mult entuziasm pentru gen nu l-au convins pe Maurois care a amintit de răsunătorul succes obţinut de *Omul invizibil.*

„Romancierul — îşi exprima părerea André Maurois — nu trebuie să se amestece în munca tehnicienilor la care nu se pricepe. Colaborarea lui trebuie să se mărginească la conversaţii serioase, la numeroase schimburi de puncte de vedere în cursul cărora romancierul şi cineastul să-şi exprime ideile. Iar atunci cînd regizorul este pe deplin pătruns de gîndurile au-

torului, acesta trebuie să-i acorde toată încrederea. Bineînțeles, autorul trebuie să-și rezerve dreptul de a vedea filmul în ultima fază și a-i aduce eventualele modificări cînd e terminat. Nu pot să vă spun care este autorul moral al filmului. Totul depinde de caz. Cînd scriitorul a conceput el însuși dialogurile filmului, este în mai mare măsură autor decît atunci cînd le-a creat adaptatorul. Să luăm ca exemplu *Un carnet de bal*. La acest film au colaborat mai mulți autori. Partea care a revenit lui Jean Sarment nu este de aceeași factură cu cea concepută de Bernard Zimmer. Este evident faptul că dacă autorul definitiv se numește Julien Duvivier, autorii dramatici care au colaborat cu el au avut partea lor destul de mare de paternitate a filmului."

Interesante puncte de vedere în jurul aceleiași probleme aducea Marcel Reney într-un articol apărut în publicația lunară „Ciné Stars" editată de Grasset.

Autorul pornea de la faptul că numeroși spectatori care citiseră *Cheile împărăției* a lui Cronin și *Simfonia pastorală* a lui Gide se împărțiseră în două tabere : cei care preferaseră romanul și cei care acordaseră sufragiile lor filmului. Discuții foarte aprinse se iscaseră pe tema valorii comparative a operei literare și a celei cinegrafice. Ca și cum cele două forme artistice țineau să rivalizeze, într-un fel de competiție intelectuală, cînd în realitate ele coexistă avînd fiecare legile ei diferite, metodele proprii, mijloacele de acțiune specifice.

Mai departe, Reney amintea cazul filmului *Le Grand Meaulnes*, după romanul lui Alain-Fournier. Sora autorului refuzase mai multor regizori mari dreptul de a crea un film după opera literară. Erau citate numele lui Cavalcanti, al lui Marc Allegret, al lui Marcel Carné, al lui Duvivier și ale altora. Într-o scrisoare publicată în 1942, Isabelle Rivière își justifica refuzul prin obiecții bazate pe dificultățile materiale în care se zbătea cinematografia franceză. Dar, pentru cine știa să citească printre rînduri, obiecția era mult mai gravă : Isabelle Rivière se temea că nu va recunoaște imaginile de vis ale romanului în imaginile precise ale ecranului, se temea de o desfigurare în acea transpunere, împărtășind prejudecata scriitorilor ostili cineaștilor.

Dacă, în 1947, a revenit asupra hotărîrii ei, aceasta — după opinia autorului — s-a datorat faptului că cinematograful i-a dovedit între timp că un regizor onest poate să nu fie un trădător față de romanul pe care-l recreează pe ecran. De asemenea, a înțeles în cele din urmă că romanul și filmul depind de două estetici diferite.

Scriitorul Francis de Miomandre avea un alt punct de vedere :

„În principiu, *construcția* unui roman nu este atît de diferită de cea a unui film. Autorul își ia aceleași libertăți față de timp și spațiu. Se plimbă în voie, după bunul său plac, printre decorurile intrigii, nu este împiedicat de nici una dintre constrîngerile care, chiar în dramaturgia cea mai liberă, comprimă ac-

țiunea într-un număr de locuri, dealtfel destul de redus. Pentru a spune totul într-un cuvînt, un roman bine conceput este un film gata sau aproape. Scenaristul nu mai are altceva de făcut decît să pună accentul pe pasajele care cer să fie mai bine prezentate din punct de vedere vizual, pasaje cu atît mai ușor de descoperit cu cît scriitorul a recurs mai mult la procedeul suveran al sugestiei. Dar, lucru ciudat, se întîmplă extrem de rar ca cineastul însărcinat cu adaptarea să se mărginească la această operație atît de simplă. Fără îndoială, tocmai pentru că o socoate atît de simplă și nedemnă de el. Preferă să turbure ordinea întregii structuri a romanului, să aleagă la întîmplare cutare sau cutare episod care i se pare mai bine făcut pentru ecran și să-i dea o importanță exagerată în detrimentul altor episoade, acestea complet sacrificate, a căror lipsă sau deformare accentuează impresia decalajului ansamblului, cel puțin pentru cei care cunosc de la lectură opera respectivă."

Francis de Miomandre judeca astfel ecranul în calitate de literat, prizonier al cuvîntului și al imaginii sugerate prin cuvînt, dar uitînd că esența cinematografului este imaginea creată prin jocurile luminii. El refuza chiar, în acel articol, dreptul cineastului de a se situa pe singurul plan care-i aparține cu adevărat, cel al imaginii în mișcare. „Într-adevăr, scria el, cineaștii își fac despre drepturile lor o idee cvasi-suverană. Ei au despre arta lor o concepție am putea spune mistică, socotind că în operele pe care le pro-

duc totul, pînă și psihologia, trebuie subordonat exigențelor imaginii..."

Or, replica Marcel Reney, dacă cinematograful vrea să trăiască viața independentă pe care i-a prezis-o Canudo botezîndu-l „a șaptea artă", cineaștii trebuie să regîndească operele literare în funcție de ecran. Spre a întări această argumentație, aducea în sprijinul ei părerile lui Jacques Feyder care scria încă în 1925, deci pe vremea filmului mut :

„Așa cum orice traducere literară alterează, în mod inevitabil, mai mult sau mai puțin sensul limbajului original, transpunerea vizuală deformează mai mult sau mai puțin opera primitivă. Această deformare se măsoară invers față de iscusința, ingeniozitatea, virtuozitatea cineastului care trebuie să fie animat de voința de a regîndi opera pe un plan diferit, la nevoie s-o recreeze în întregime. Există deci adesea deplasări ale valorilor originale. Cutare fragment îmbîcsit de frazeologie, de vorbărie, trebuie condensat și exprimat pe ecran prin cîteva imagini sugestive. Dimpotrivă, cîteva pagini, cîteva rînduri sau cîteva cuvinte vor fi pretext pentru lungi desfășurări vizuale.

Ecranul, care pretinde imagini și nu cuvinte, poate cere o reconstrucție totală a subiectului, poate impune adaptatorului necesitatea de a crea niște imagini care, în aparență, sînt foarte îndepărtate de cele aflate, sub o formă literară, în carte sau în piesă. Și totuși, ca spirit, ele sînt mult mai aproape de gîndul autorului decît cele pe care le-ar fi imaginat el însuși.

Descrierea unui decor, a unui personaj, psihologia unui caracter, frazele unei discuții, replicile unei scene patetice, totul trebuie să devină vizual și să se exprime prin imagine, adică în lumină și tăcere ; dinamismul extraordinar al cinematografului, mobilitatea lui extremă în timp și spațiu dă cineastului chiar dreptul de a modifica ordinea și desfășurarea acțiunii. Totul îi este permis din moment ce perfecțiunea vizuală a operei sale este în joc."

Încheind acest citat foarte convingător, Reney sublinia faptul că, la o privire superficială, s-ar părea că cinematograful impune cineastului să urmărească îndeaproape acțiunea, imaginile și dialogurile operei originale. În realitate, lucrurile stau cu totul altfel. Cuvîntul viu, zgomotele, muzica sînt tot atîtea elemente pe care cineastul trebuie să le acorde cu imaginea esențială. În asemenea măsură, încît dialogul romanului trebuie revăzut, corectat, transpus, pentru a deveni parte integrantă a noului spectacol în care urechile și ochii își sincronizează senzațiile diverse într-o impresie comună de frumusețe. Scriitorului, căruia îi trebuie pagini întregi pentru a descrie o furtună, o catastrofă, un interior, un personaj, cineastul îi opune proiecția directă, imediată a unor imagini în care lumina valorifică detaliile esențiale în timp ce zgomotele, muzica sau cuvîntul își conjugă forțele pentru a le sublinia.

O altă părere, exprimată de André Berge, susținea : „Simțurile noastre nu sînt niciodată frapate direct de imaginile care conțin cuvinte ; prin mijlocirea mai

mult sau mai puțin ascunsă a gîndului nostru, se reconstituie aceste imagini : ele vin din adîncul nostru și nu dinafară și asta le dă, fără îndoială, o savoare atît de diferită de cea care ar avea-o pentru noi o artă mai directă."

„În însuși efortul de creație al romancierului și cineastului punctul de plecare este diferit, spunea Abel Gance care continua astfel : Imaginea nu există decît ca o expresie a forței celui care a creat-o, dar această expresie poate să fie mai mult sau mai puțin vizibilă și totuși să acționeze în același chip, ceea ce înseamnă că dacă eu creez o imagine și altcineva creează exact aceeași imagine, impresia asupra spectatorului nu va fi aceeași, în ciuda calității identice a imaginii. Ele au două vieți diferite, după potențialul animatorului... Procesul de construire a unui scenariu urmează un drum invers celui al romanului sau al piesei de teatru. Acolo, totul vine dinafară... Cineastul care, traducînd vizual o operă literară, va uita că singurul lui scop este să facă un film, care va sacrifica imaginile cuvintelor și nu va recrea pe ecranul său lăuntric scenele și descrierile operei literare, va demonstra neputința și, în același timp, lipsa sa de simț cinegrafic. Operele literare prost transpuse pe ecran au fost realizate cel mai adesea de niște sabotori care ignorau valoarea imaginii tot astfel cum n-o cunoșteau pe cea a cuvîntului. Neavînd talent, nu puteau fi decît trădători. Jacques Feyder avea dreptate : Toate operele literare, tea-

trale, muzicale sînt sau pot fi făcute vizuale. Numai concepţia cinegrafică a anumitor animatori nu este întotdeauna. Orice se poate traduce pe ecran, orice se poate exprima prin imagine."

◆

În această dispută cineast-romancier, lăsînd la o parte manifestările de orgoliu profesional ale reprezentanţilor celor două tabere, se poate spune că, în linii mari, fiecare are dreptate în felul său.

Romancierii care susţin că operele lor sînt trădate — şi, indiferent de cauze, se întîmplă acest lucru —, cineaştii care invocă folosirea unor mijloace specifice, imaginea şi mişcarea, pentru a explica abaterile de la litera textului.

Se naşte întrebarea : oare nu se poate ajunge în nici un fel la o convieţuire armonioasă între cele două arte ?

Nu, hotărît nu, atîta vreme cît nu se vor face concesii atît de-o parte cît şi de cealaltă. Cu alte cuvinte, autorii să nu mai protesteze cu atîta vehemenţă cînd transpunerea operei lor nu le-a alterat *structural* intenţiile şi a obţinut un rezultat cinematografic valoros, iar cineaştii să păstreze măsura în ingerinţele lor în sensurile profunde ale textului.

Să se manifeste mai multă maleabilitate şi înţelegere, recunoscîndu-se existenţa a două arte, fiecare cu specificul ei şi dreptul fiecăreia de a nu se considera subordonată celeilalte...

Și, mai ales, să nu se piardă din vedere amănuntul esențial că, în ultimă instanță, valoarea artistică este cea care hotărăște soarta unei transpuneri, și nu fidelitatea sau infidelitatea față de opera originală.

Cui folosește un film care respectă întru totul litera unui text valoros dar este foarte slab ?

Nu e de preferat un film care se abate puțin de la litera textului foarte valoros dar este el însuși foarte bun, o performanță paralelă ?

Dar să ne oprim aci cu întrebările...

Să ne îngăduim o mică destindere, pătrunzînd în culisele studiourilor hollywoodiene de odinioară.

◆ Despre activitatea vestitelor laboratoare de make-up, în care se îndreptau linii curbe, se executau machiaje savante și cure de întinerire infailibile ● Profesorul de scrimă al Hollywoodului care regiza toate scenele cu dueluri din filme

Niciodată nu va fi lăudat îndeajuns spiritul de organizare care caracteriza, în perioada antebelică, industria cinematografică de pe coastele Californiei, mai cu seamă în comparație cu ceea ce se întîmpla, cum am văzut, în studiourile franceze.

Era vorba de un mecanism de proporții uriașe, perfect pus la punct, strunit printr-o disciplină de fier.

Nimic nu era lăsat la voia întîmplării. Totul se prevedea, se calcula, se anticipa, astfel încît producția,

banda rulantă să meargă fără opintiri, ca în faimoasa secvență a lui Charlie Chaplin din *Timpuri noi*.

Oaspeții ocazionali, personalități de seamă ale vieții culturale sau sociale — pe vremea aceea, studiourile nu erau ca acum obiectiv turistic ci, dimpotrivă, un tărîm al misterelor, inaccesibil intruşilor din afara lumii filmului, o cetate cu porți bine ferecate — nu mai conteneau cu exclamațiile admirative la adresa uimitoarelor departamente de accesorii, de machiaj, de îmbrăcăminte, gări, străzi, piețe, monumente, clădiri gata construite care nu așteptau decît echipa de filmare pentru a sluji drept decor.

Dar cele mai vestite ateliere erau cele de make-up, care făceau, la Hollywood, adevărate minuni zi de zi : îndreptau linii curbe, dădeau o supleţe artificială membrelor țepene, executau machiaje savante şi, mai presus de toate, cure de întinerire infailibile. Vîrsta vedetelor nu era cunoscută aproape niciodată. Se știa doar că nu mai aveau vîrsta pe care o arătau... Lucru ciudat, amănuntul acesta era valabil mai mult pentru genul masculin decît pentru cel feminin. Unii știau că Charles Boyer, Bing Crosby, Fred Astaire, Ronald Colman, Humphrey Bogart purtau perucă. Dar dacă nu știai, puteai ghici ? Dinții atît de frumoşi şi perfecți a căror strălucire ilumina atîtea zîmbete masculine nu erau nici ei mai puțin falşi. Iar dacă Romeo era prea micuț, cu ajutorul unor tocuri speciale, era propulsat pînă la înălțimea Julietei sale. Exista soluție pentru orice. Dealtfel, se ajunsese la concluzia că, în cinematograf, artificialul era mai fru-

mos decît naturalul : dintr-un băiat frumos, insignifiant pe stradă, se fabrica un „frumos tenebros" îndeajuns de redutabil pentru a mări cadența bătăilor de inimă printr-o privire ; dintr-o frumusețe searbădă se modela, cu ajutorul unor lumini subtile și al unui penel corectiv, o „vamp" capabilă să taie respirația oricărui bărbat. Fotografia, pictura, croitoria de înaltă clasă și toate industriile anexe colaborau la crearea idolilor ; însăși medicina, secția de chirurgie estetică și gastronomia, secția dietei erau implicate.

„Am exact atîta sex-appeal cît un pelican", mărturisea Bette Davis cînd era bine dispusă, înlăturînd cu un gest nervos tendințele de contrazicere. Iar Spencer Tracy, în fața șifonierului cu oglindă, constata placid : „E adevărat că am nasul în mijlocul feței, sau aproape, dar în viața mea n-am văzut un erou de cinema atît de puțin strălucitor".

Dacă în cazul acestor mari vedete atelierul de make-up era mai puțin solicitat, defecțiunile fiind corijate, cu strălucite rezultate, de... talent, existau alți mari artiști care trebuiau ajutați... Norma Shearer, de pildă, avea brațele prea groase ; mînecile scurte fuseseră proscrise pentru toaletele sale. Myrna Loy avea pulpele prea rotunde : rochii cît mai lungi posibile, obiectivul nu trebuia să coboare dincolo de genunchi, iar în împrejurări... disperate, urma să se apeleze pur și simplu la „dublaj". Astfel de subterfugii ingenioase dar plicticoase se puteau folosi cînd era vorba de o Myrna Loy al cărei talent nu se afla în picioare, ci în creier... Ca și atunci cînd se dis-

cuta despre Katharine Hepburn, ale cărei braţe erau prea lungi şi prea subţiri.

Astfel se creau, la Hollywood, idealul feminin şi idealul masculin pentru spectatorii din lumea întreagă... Iar în ziua cînd artificiile atelierului de make-up nu mai izbuteau să repare „ultragiile anilor", se trecea la altă vedetă. Şi aşa mai departe.

„Partea interesantă a acestei afaceri cu substraturi misterioase, conchidea *Marion* în publicaţia elveţiană «Ciné-Suisse», este că procesul respectiv slujea arta cinematografică prin însuşi faptul că distrugea succesiv elementele accidentale («starul») pentru a nu păstra decît esenţialul : personalitatea artistului."

◆

Care spectator, din generaţia trecută de cinefili, n-a urmărit cu sufletul la gură faimoasele dueluri care constituiau sarea şi piperul filmelor istorice de aventuri ?

De ce erau atît de pasionante, atît de puţin previzibile mişcările spadasinilor ce se duelau în faţa privirilor noastre subjugate ?

Fiindcă purtau pecetea verosimilului, a realităţii, pentru că artiştii nu mimau, ci, într-adevăr, îşi înfruntau săbiile, fiindcă toată operaţiunea era dirijată de un profesionist autentic care conducea jocul din umbră.

Acest profesor de scrimă — după cum am aflat dintr-un reportaj publicat de Henry Gris în „Ciné-star" acum peste treizeci de ani — era Fred Cavens

și venise cu mulți ani în urmă la Hollywood „ca să-și caute norocul". Dacă n-a găsit norocul căutat și n-a devenit celebru în toată lumea, cel puțin a fost vestit la Hollywood. Într-adevăr, era maestrul de scrimă al cetății cinematografului. Spectatorii îl vedeau în numeroase filme, dar niciodată sub adevărata sa identitate. Era, cînd Tyrone Power, cînd Errol Flynn, cînd Basil Rathbone și, în tinerețe, Douglas Fairbanks și John Barrymore. Cu alte cuvinte, în cele mai cutezătoare acțiuni ale lor în care încrucișau spadele și orice greșeală însemna moartea, aceștia erau dublați.

Dacă cineva îl întreba pe Fred Cavens cum proceda, refuza să abordeze acest subiect, susținînd că nu era adevărat că dubla actorii. Motivul ? Hollywoodul avea morala lui și unii erau constrînși să tăinuiască anumite fapte, deși le cunoștea toată lumea. Mai mult, pentru Cavens acceptarea acestui gen de dublaj ar fi însemnat o cvasiderogare de la demnitatea sa de profesor de scrimă. El se mărginea să declare că toți marii actori despre care am vorbit fuseseră, rînd pe rînd, elevii săi și că el le pusese spada în mînă pentru prima dată. Era adevărat, la fel de adevărat ca și faptul că el introdusese pe ecran arta scrimei.

În perioada cînd se publica reportajul din Hollywood al corespondentului revistei italiene, Fred Cavens avea cincizeci de ani și ceva, dar părea de treizeci și se bucura de o elasticitate ca în prima tinerețe.

Ori de cîte ori era vorba de turnarea unor scene de luptă, în care se făcea uz de spade, se apela la el. Nu era angajat la nici o casă producătoare. Deși la Hollywood existau numeroși spadasini, el era întotdeauna în frunte ; fără a mai aminti de faptul că idoli ca Flynn, Power, Fairbanks jr. și mulți alții refuzau să turneze dacă fostul lor profesor nu lua parte la scenă.

Dar mai erau și alții care-i telefonau aproape în fiecare zi lui Cavens : tineri viguroși care locuiau la Hollywood, lucrau în preajma studiourilor și doreau să joace o scenă de luptă. În total, vreo treizeci, toți foști elevi ai lui Cavens.

Odată, i-a folosit pe toți, cu prilejul turnării unui film care a costat cinci milioane de dolari, *Aventurile lui Don Juan,* film avînd ca protagonist pe Errol Flynn. Tema comporta unele scene de duel și o spectaculoasă bătălie pe scara castelului regelui Spaniei ; Cavens a dirijat scenele de luptă și a introdus cîteva noi, la care au luat parte foștii săi elevi, încercați cu succes și în alte filme ca, de pildă, *Căpitanul Blood* și *Robin Hood.* Pentru marea scenă a înfruntării de pe scară a ales doisprezece tineri. Probele au durat șase săptămîni, iar rezultatele au fost dintre cele mai bune. Cînd masa de oameni intra în luptă, componenții ei acționau cu o precizie cronometrică. Primii doisprezece spadasini aleși au primit un gaj de trei mii de dolari fiecare, dar în mod obișnuit, în cazuri similare, nu căpătau mai mult de trei sute de dolari.

În timp ce se efectuau probele pentru *Don Juan*, casa Monogram a vrut să-l folosească pe Cavens pentru supervizarea unor scene de luptă în filmul *Kidnapped*, după un roman de Stevenson, avînd ca protagonist pe Roddy Mac Dowall. Cavens a cerut o amînare. Nu putea lăsa lucrurile neterminate, mai cu seamă că Errol Flynn se îmbolnăvise. A aşteptat pînă ce s-a vindecat, a terminat scena bătăliei de la castel şi apoi a trecut la Monogram.

Biografia lui Cavens menţiona că se născuse la Bruxelles, începuse să practice scrima încă din adolescenţă şi, după cîţiva ani, obţinuse postul de profesor la Şcoala Militară belgiană, cu care participase la primul război mondial. S-a căsătorit cu o balerină şi, avînd prilejul de a merge foarte des la Paris, acolo l-a cunoscut pe faimosul comic Max Linder. Cei doi s-au împrietenit uşor, căci şi Max Linder era pasionat de scrimă. Pe urmă, Linder a plecat la Hollywood, iar Cavens care, odată războiul terminat, se întreba ce va face mai departe, hotărî şi el să plece la Hollywood. Ajuns acolo, s-a dus numaidecît să-i facă o vizită lui Max Linder, care a fost încîntat să-l revadă. Evident, comicul francez intenţiona să-l ajute. Dar nu ştia cum. La un moment dat, s-a ivit un post de vice-director de producţie, şi Cavens s-a oferit. Pe vremea aceea, Douglas Fairbanks turna faimosul său film *Cei trei muşchetari*. Linder se gîndi să realizeze un film grotesc, o parodie a romanului lui Dumas ; şi întrucît filmul cuprindea o secvenţă de luptă, nimeni altul decît Cavens nu era

mai indicat s-o supravegheze. În perioada aceea a filmului mut, Cavens era mai mult decît dornic să realizeze ceva în domeniul său, așa încît a acceptat oferta cu plăcere.

Odată cu apariția filmului vorbitor a intervenit o perioadă de întrerupere, din fericire foarte scurtă, în activitatea lui Cavens. După aceea, în mod regulat, participa la nu mai puțin de trei sau patru filme pe an ; și cum fiecare dintre acestea necesita în medie aproximativ trei luni, de la probe pînă la vizionare, era tot timpul ocupat.

Probabil că astăzi locul lui Cavens a fost luat de fiul lui, Albert, despre care tatăl declara încă de pe atunci, prin 1948, că era cel mai bun elev al său...

◆

Monotonia, susțin exegeții artei cinematografice, este moartea filmelor. Și, e cazul să se adauge, a literaturii despre cinema.

Este motivul pentru care secvența următoare nu mai are un subiect ca toate celelalte de pînă acum, ci două...

ANCHETE ȘI EXPOZIȚII

◆ Vedetele preferate ale publicului francez acum patru decenii : Danielle Darrieux, Annabella, Greta Garbo — Fernandel, Jean Gabin, Raimu, pe primele trei locuri în clasamentul feminin și, respectiv, masculin ● O anchetă de acum treizeci de ani : Vă place cinematograful ? Dacă da, de ce ? ● Evoluția cinematografului în 30 de programe a cîte 2 ore, cuprinzînd 70 de filme și o expoziție Georges Méliès

Anchetele, sondajele de opinie în rîndurile cinefililor, ale realizatorilor și distribuitorilor de filme deveniseră o adevărată modă în lumea cinematografică.

Unele, efectuate de diverse publicații de specialitate, erau dezinteresate, voiau doar să furnizeze un material atrăgător cititorilor lor. Altele, mai puțin dezinteresate, inițiate de boss-ii industriei cinematografice, voiau să ia mereu pulsul pieții, să vadă încotro se îndreaptă preferințele principalului factor

hotărîtor — Măria Sa Publicul — care ţinea în mîinile sale soarta vedetelor şi a filmelor...

Geloşi pe confraţii lor de peste Ocean, ziariştii francezi începuseră şi ei să publice „teste" *à la manière de* Gallup.

Am ales două, care ni s-au părut mai interesante din mai multe puncte de vedere.

Unul apărut în „Cinémonde" în 1938, altul în „Cinévie", după aproape zece ani, în 1947.

„Cinémonde" nu făcea decît să reproducă din „La Cinématographie Française", organul de breaslă al, firește, cinematografiei franceze, o publicaţie cu caracter strict profesional, lista starurilor aflate în fruntea preferinţelor publicului : primele zece vedete feminine şi primele zece vedete masculine. O listă întocmită deci de specialişti.

Locul întîi printre reprezentantele sexului frumos era ocupat de Danielle Darrieux (6 330 de puncte). Pe locul al doilea, tot o franţuzoaică, însă cu numai 2 080 de puncte : Annabella. Uimire : Greta Garbo abia a treia, cu 1 436 de puncte. Pe locul patru : Shirley Temple (616 puncte). Frumoasa Edwige Feuillère ocupa locul al cincilea cu numai 530 de puncte. După ea, a şasea, Gaby Morlay, cu 414 puncte. Încă un motiv de uimire : Marlene Dietrich pe locul şapte, cu 328 de puncte. Tot o surpriză, de data aceasta însă foarte plăcută : romînca Elvira Popescu pe locul opt, cu 322 de puncte, deci — cum se spune în termeni sportivi — la mare luptă cu „îngerul blond",

„femeia cu cele mai frumoase picioare din lume" și alte asemenea calificative. Vera Korène, o actriță mai puțin cunoscută, figura pe locul al nouălea cu 228 de puncte și — iarăși foarte ciudat ! — Françoise Rosay abia pe locul zece, cu 197 de puncte.

Lista vedetelor masculine avea în frunte pe Fernandel (11 174 de puncte) care, pe meleagurile noastre, nu aducea în săli 11 174 spectatori nici într-o săptămînă de proiecție. Jean Gabin, tînărul (pe atunci) și seducătorul (tot pe atunci) actor, nu izbutise să culeagă decît 4 082 de puncte. Locul trei, ocupat de un foarte mare actor : Raimu (3 936 de puncte). Irezistibilul Charles Boyer (mai mult ca sigur că la anchetă nu participase nici o femeie !) abia pe locul al patrulea, cu 2 780 de puncte. Vocea lui Tino Rossi era încă de pe atunci la mare preț : locul al cincilea, cu 2 370 de puncte. Următorul : Pierre Richard-Willm, cu 1 440 de puncte. Sacha Guitry pe locul al șaptelea, cu 1 296 de puncte. Foarte modest locul ocupat de Harry Baur : opt, cu 1 092 de puncte. În urma lui, adică pe locul nouă, Victor Francen, cu 923 de puncte. Foarte depreciat, după părerea noastră, excelentul Jouvet, clasificat cu 328 de puncte alături de — cine credeți ? — Clark Gable, cu același număr de puncte, pe locul zece. Clark Gable, care era pe atunci la apogeul carierei sale și, în America, constituia o atracție irezistibilă pe un afiș.

Deci, recapitulînd, la femei doar trei vedete americane admise în elita franceză : Garbo, cea mai

mare, Shirley, cea mai mică și Marlene, în sfîrșit, cu chiu cu vai... Iar la bărbați, unul singur, Gable, pitit undeva în umbră...

◆

Ancheta din „Cinévie" 1947 avea un caracter mult mai larg și mai interesant.

Întregii Franțe — cel puțin așa se pretindea în preambul — i s-au adresat, prin numeroase persoane de toate vîrstele și din toate mediile sociale, următoarele șase întrebări :

1. Vă place cinematograful ? Dacă da, de ce ?
2. Care este genul de film pe care-l preferați ?
3. Cînd vă duceți să vedeți un film străin, preferați să fie dublat sau titrat ?
4. Care sînt actorii dumneavoastră preferați, francezi și străini ?
5. Care sînt actrițele dumneavoastră preferate, franceze și străine ?
6. Care sînt filmele dumneavoastră preferate, franceze și străine ?

Socotind primele două întrebări mai interesante, am spicuit răspunsurile care, într-o anumită măsură, pot sugera spiritul epocii.

Întrebarea nr. 1. (Vă place cinematograful ? Dacă da, de ce ?)

Total general : 77% cei cărora le place cinematograful (73% bărbați, 81% femei), 15% cei cărora nu le place cinematograful (18% bărbați, 11% femei), 8% fără opinie (9% bărbați, 8% femei).

La întrebarea subsidiară „Dacă da, de ce ?“ 33% din populație — o treime — n-a știut să-și exprime sentimentele.

Cît despre ceilalți, iată răspunsurile lor : „E o distracție“ (45%), „E instructiv“ (17%), „E o pierdere de vreme“ (13%), „Uiți de griji“ (11%), „Un mijloc de evadare din viața de toate zilele, care ne îngăduie să visăm“ (9%), „Trecere de timp plăcută“ (8%), „Pentru artiști“ (4%), „Pentru emoțiile pe care le resimțim“ (4%), „La cinema vezi țări pe care nu le vei vedea niciodată“ (3%), „Pentru imaginile frumoase“ (3%), „Diverse“ (13%). Totalul depășește 100 deoarece uneori aceeași persoană a dat mai multe răspunsuri. Iată cîteva dintre acestea : „Acolo uit că sînt doar un biet funcționar“, „Mă imaginez în locul actorilor și mă emoționez ca și cum ar fi adevărat“, „La cinema plîngi sau rîzi, ieși din rutina obișnuită“, „Singura posibilitate de a visa în această păcătoasă lume modernă“, „Săptămîna ți se pare mai puțin lungă cînd aștepți sîmbăta ca să mergi la cinema“, „Ador ambianța pe care o găsesc la cinema“.

Cei ce n-au știut să-și exprime sentimentele : „E ca un vis. Totul este posibil și, timp de două ore, te simți alt om.“ „Chiar dacă filmele nu sînt bune, nu te plictisești niciodată cu adevărat.“

Iată cîteva răspunsuri de-ale celor cărora nu le place cinematograful : „E perdiție pentru tineret“, „Nu găsești nimic adevărat“, „Inhalezi prea mulți microbi“, „N-am vederea prea bună“, „Adorm nu-

maidecît", „Cinematograful este mereu acelaşi lucru, nu fac decît să se sărute".

Întrebarea numărul 2. (Care este genul de film pe care-l preferaţi ?)

Rezultate generale : 28% drame ale vieţii (24% bărbaţi, 33% femei), 19% drame sentimentale (12% bărbaţi, 25% femei), 19% poliţiste (27% bărbaţi, 13% femei), 18% istorice (22% bărbaţi, 13% femei), 12% comedii uşoare (10% bărbaţi, 13% femei), 4% comedii bufe (5% bărbaţi, 3% femei).

De remarcat reacţiile cu totul diferite ale celor două sexe privind genurile „poliţist" şi „drama sentimentală".

Ancheta stabilea şi o ordine de preferinţă a genurilor în funcţie de vîrstă : tinerii — drame sentimentale, poliţiste, comedii uşoare ; cei de vîrstă mijlocie — drame ale vieţii, istorice şi poliţiste ; bătrînii — drame ale vieţii, poliţiste şi istorice.

◆

Se poate evoca evoluţia cinematografului în 30 de programe a cîte 2 ore fiecare, cuprinzînd 70 de filme şi o expoziţie Georges Méliès ?

Este ceea ce a încercat să facă, în urmă cu decenii, cu prilejul celei de-a zecea aniversări a întemeierii sale şi al inaugurării noilor sale clădiri Muzeul de Artă Modernă din New York.

Deşi s-a tras o anumită spuză pe o anumită turtă, lista celor 30 de programe ar putea constitui cel puţin

schița (incompletă) unei fresce în imagini a evoluției cinematografului sau o bază pentru sistematizarea cunoștințelor unui cinefil pasionat.

Motive care au determinat înșiruirea lor aici :

1. Dezvoltarea narațiunii cinematografice (filme de la 1895 la 1912) : *Execuția Mariei Stuart ; Călătorie în lună* (G. Méliès) ; *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter) ; *Faust* (film de artă) ; *Regina Elizabeth* (cu Sarah Bernhardt).

2. Începuturile cinematografului american (1912—1914) : *The New York Hat* (D. W. Griffith, cu Mary Pickford) ; *Fugarul* (Thomas Ince, cu William Hart) ; *The Clever Dummy* (Mack Sennett) ; *A Fool there was* (cu Theda Bara).

3. Bazele tehnicii moderne : *Nașterea unei națiuni* (a lui D. W. Griffith) (1915).

4. Filmul sociologic (1) : *Intoleranță* (al lui D. W. Griffith) (1916).

5. Drama intimă : *Crinul zdrobit* (al lui D. W. Griffith) (1919).

6. Teatrul pe ecran (1) : *Prin furtună (Waydown east)* (al lui D. W. Griffith) (1920).

7. Filmul german (1) : Legendă și Fantezie (1896—1920). Filmele primitive ale lui Skladanowsky. *Căsătoria lui Don Juan* (1909) ; *Golem* (1920) ; *Cabinetul doctorului Caligari* (1920).

8. Retrospectivă a războiului (1) : *Cei patru cavaleri ai Apocalipsului* (al lui Rex Ingram) (1921).

9. Filmul de cow-boys (western) (1903—1923) ; *The Great Train Robbery ; Ultima hartă* (William Hart) (1915) ; *Caravana spre Vest* (James Cruze) (1923).

10. Douglas Fairbanks și filmul costumat : *Robin Hood* (1922).

11. Filmul suedez : Victor Sjostrom și Maurice Stiller : *Proscrișii* (Victor Sjostrom) (1917) ; *Legenda lui Gösta Berling* (Maurice Stiller) (1923).

12. Filmul francez (1) de la Louis Lumière, la René Clair (1895—1932) : Primele filme ale lui Louis Lumière (1895) ; *Calul care fuge* (Zecca) (1907) ; *Fantomas* (Louis Feuillade) (1913) ; *Parisul care doarme* (René Clair) (1923).

13. Filmul german (2) Mișcarea camerei (1921—1924) : *Hamlet* (cu Asta Nilsen) ; *Ultimul dintre oameni* (al lui Murnau).

14. Von Stroheim realistul : *Greed (Rapacitate)* (1924).

15. Comedii (1) : *Dream of rarebit fiend* (1906) ; *High and Dizzy* (Harold Lloyd — Hal Roach) (1920) ; *Navigatorul* (Buster Keaton) (1924).

16. Retrospectivă a războiului (2) : *Parada cea mare* (King Vidor) (1925).

17. Filmul francez (2) : avangarda (1923—1924) : *Surîzătoarea doamnă Beudet* (G. Dulac) ; *Entr'acte* (René Clair) ; *Ménilmontant* (Kirsanov) ; *Balet mecanic* (Fernand Léger).

18. Strămoșii documentarului : *Moana* (Robert Flaherty) (1926) ; *Berlin ; Simfonia unei metropole* (Walter Ruttmann) (1927).

19. Filmul german (3) — noul realism : *Iubirea Jeannei Ney* (G. W. Pabst) (1927).

20. Comedii (2) (1908—1929) : *Secretul doctorului* (G. Méliès) ; *His Bitter Pill* (Mack Sennett) (1916) ; *Trăiască sportul !, The Freshman* (Harold Lloyd) (1925) ; *Viața sexuală a unui polip* (1928) ; *Dansul macabru* (Walt Disney) (1929).

21. Filmul suedezo-american : *Hotel Imperial* (M. Stiller) (1926), *Vîntul* (V. Sjostrom) (1928).

22. Filmul germano-american : *Mîinile* (Stella Simon) (1928) ; *Aurora* (Murnau) (1927).

23. Filmul de gangsteri (1) : *Tatters* (1907) ; *Underworld (Nopțile din Chicago)* (Josef von Sternberg) (1927).

24. Sfîrșitul filmului mut : *Plane Crazy* (primul Mickey Mouse, W. Disney) (1928) ; *Ultima poruncă* (von Sternberg) (1928).

25. Apariția filmului vorbitor : Extras din *Cîntărețul de jazz* (1923) ; Jurnal de actualități Movietone (1927) ; *Pe frontul de Vest nimic nou* (1930) ; *Steamboat Willie* (Disney) (1928).

26. Comedia muzicală : *Parada dragostei* (Lubitsch) (1930).

27. Filmul de gangsteri (2) : *Little Caesar* (Mervyn Le Roy) (1930).

28. Teatrul pe ecran (2) : *Anna Christie* (Clarence Brown) (1930).

29. Cinematograful și istoria contemporană : Mersul timpului (nr. 2, 1935) ; *Cavalcada* (Frank Lloyd) (1933).

30. Filmul sociologic (2) : *Sînt un evadat* (Mervyn Le Roy) (1932).

◆

Cifre... Date... Nume... Titluri... Un adevărat vîrtej ameţitor. Se impune cu necesitate o schimbare de decor, o relaxare. În lipsă de altceva, se poate accepta şi o poveste cu un producător care „fabrica" stele...

PRODUCĂTORUL CARE „FABRICA" STELE...

◆ Producătorul Darryl F. Zanuck, omul care a „văzut" cel dintîi starul de mîine în : Paul Muni, Edward G. Robinson, Bette Davis, Dick Powell, James Cagney, Joan Blondell, Sonja Henie, Tyrone Power

Ca fidel iubitor al filmului aparținînd unei alte generații, i-ați întîlnit numele de sute de ori pe genericele filmelor !

Ca cinefil pasionat al noii generații, de zeci de ori, la Cinematecă !

Ca spectator obișnuit al micului ecran, măcar o dată !

„O producție Darryl F. Zanuck"

Nu era star, nu era vedetă, nu era nici măcar regizor, era „doar" vice-președinte al firmei 20th Century-Fox însărcinat cu producția respectivelor stu-

diouri și cel mai reputat descoperitor de talente și „fabricant" de stele...

I se mai spunea și vrăjitorul, fiindcă scotea talentele ca un prestidigitator iepurii dintr-un joben, folosind o baghetă magică imaginară.

„Ați văzut pe ecran sau ați citit în reviste acele povești fabuloase despre salturile unor aleși ai zeilor pe culmile gloriei, — scria, în 1938, în „Motion Picture", Mack N. Taggert — văcsuitori de ghete ajunși bancheri, vînzători de alune deveniți mari fabricanți. Ei bine, mult mai fascinantă decît toate povestirile reale sau imaginare a fost evoluția cineastului Darryl F. Zanuck, care ar putea fi intitulată «De la slujitorul cîinelui la fabricantul de stele». Totul, într-o singură generație."

La început, a lucrat la Warner Bros, scriind scenarii pentru... Rin-Tin-Tin, celebra vedetă canină din epoca de glorie a filmului mut. După trei ani în care a elaborat tot felul de drame din viața patrupezilor, a făcut un salt neobișnuit și, cinci ani mai tîrziu, în 1933, lua în primire producția lui Twentieth Century. Noua companie s-a aliat cu Fox și Zanuck a devenit un adevărat „împărat" al platourilor unde odinioară scria un film pe săptămînă pentru niște sume derizorii. Făcuse un star în valoare de un milion de dolari dintr-o potaie... Apoi a uimit Hollywoodul cu stelele pe care le scotea ca din mînecă, peste noapte.

Pe vremea aceea, marele Paul Muni, una din cele mai autentice vedete pe care le-a dat cinematograful american, era un simplu candidat deznădăjduit la

gloria ecranului. Cînd se prezenta să solicite un rol, directorii care alcătuiau distribuțiile se uitau pe fereastră și clătinau din cap cu răceală. „Nu ești tipul potrivit", i se spunea. Fraza aceasta se repetă ca un lait motiv timp de patru ani pînă ce, într-o bună zi, în 1932, se ciocni nas în nas cu un omuleț subțire și dinamic, cu ochi albaștri pătrunzători și părul de culoarea nisipului. Cu inteligența extraordinară care-l caracteriza, n-a încercat să-l transforme pe Muni într-un alt Valentino. L-a pus să... sufere într-o dramă intitulată *Sînt un evadat*, obținînd investitura de star pentru Paul Muni, iar filmul s-a bucurat de un succes atît de răsunător încît a devenit clasic al genului.

Exista apoi un alt decepționat care dădea tîrcoale Hollywoodului. Broadwayul îl plăcea pe Eddie Robinson, dar mai-marii cinematografului îl priveau cu scepticism. Nu era un june-prim, spuneau ei. Atunci, Zanuck trase cortina și apăru *Micul Cezar*, iar Edward G. Robinson deveni star.

Tînărul din Nebraska continua să facă vrăji... Cu Bette Davis, cu Dick Powell, cu James Cagney, cu Joan Blondell, cu Warren William, cu Sonja Henie. Din o sută de campioni sportivi, micul caporal a știut să aleagă exact ceea ce trebuia : pe viitoarea „regină a gheții", specie din care întîlnești una la un milion...

Se povestește că Tyrone Power nu se hrănea chiar în fiecare zi, iar găurile din pantofi și le astupa cu cartoane cînd Zanuck l-a văzut prima oară. Don Ameche era doar o voce ca multe altele la radio. Frații Ritz jucau în vodeviluri și în localuri de noapte.

Zanuck însuși era primul care-și nega însușirile de... vrăjitor. El obișnuia să spună : „Nimeni nu poate să prevadă dacă un necunoscut va deveni mîine un star. Nu există pariuri sigure la Hollywood. Fiecare actor reprezintă un risc. Evident, există totuși niște elemente prin care te poți apropia de răspunsul corect, căci sînt unele calități pe care trebuie să le aibă orice star. Personalitatea lui trebuie să posede acel ceva care stabilește o relație de simpatie între spectator și actor. La o femeie, poate fi un farmec sofisticat sau un aer de naivitate. Deși nu e esențială, frumusețea poate să ajute. La un bărbat, această calitate se poate înfățișa sub aspectul unei anumite virilități sau al unei viziuni filosofice asupra vieții. Scînteia nu poate fi definită. Nu poate fi turnată într-un tub și analizată. Totuși, fără ea, experiența, dicțiunea, echilibrul și celelalte însușiri ale artei dramatice sînt lipsite de valoare.

Căutătorii noștri de talente răscolesc lumea pentru această scînteie, calitatea rară care face o personalitate să se distingă și, cînd o găsim, creăm actorul de la început. Dar chiar și cu scînteia aceea se poate eșua. S-ar putea ca spectatorii să nu fie de acord cu genul de comedie sau dramă pe care-l oferă starul. Sau poate că povestea cinematografică nu i se potrivește. Sau poate că a fost introdus într-un rol în grabă, fără pregătirea necesară. O duzină de alți factori poate face ca vedeta să se înscrie printre «căderile» Hollywoodului.

Fiecare producător studiază aceşti factori şi încearcă să-i domine. Totuşi, elementul uman este adesea imposibil de pătruns şi controlat. O prejudecată comună pretinde că starurile se nasc peste noapte. Dacă ar fi adevărat, riscul ar fi şi mai mare decît acum şi, în scurt timp, Hollywoodul ar da faliment. Aproape fără excepţie, starul născut «peste noapte» a fost supus unei lungi şi intensive pregătiri, fie pe scenă, fie la radio, în teatre mici sau în şcoala de artă dramatică a studioului. Se poate chiar să fi apărut, aproape neobservat, în roluri mici în filme.

Procesul de fabricare a unui star este foarte costisitor. Probele cinematografice de machiaj şi costumaţia costă mii de dolari. Alte mii sînt plătite ca salarii în timpul perioadei pregătitoare. Rentabilitatea unui film poate fi afectată în mare măsură dacă noul venit eşuează sau dacă este doar puţin mai mult decît pasabil.

Costul poate atinge un milion de dolari, chiar şi mai mult. Dar orice întreprindere trebuie, totuşi, să aibă un laborator experimental şi de cercetări dacă vrea să ţină pasul cu evoluţia firească. Cu singura diferenţă că, în vreme ce majoritatea întreprinderilor folosesc oţel sau chimicale, studiourile întrebuinţează bărbaţi şi femei pentru probele lor."

◆

Într-un film foarte cunoscut, unul din personaje repeta întruna : „Nimic nu se întîmplă la Grand Hotel".

O convingere similară l-a determinat pe un băiat să-şi părăsească Nebraska natală pentru a deveni, la un moment dat, una dintre cele mai proeminente personalităţi ale cetăţii filmului.

Fugarul era Darryl F. Zanuck, devenit mai tîrziu vice-preşedintele lui Twentieth Century-Fox şi producătorul unor filme memorabile ca *Rothschild* şi *Mizerabilii.*

Vorbind despre cariera sa, Zanuck spunea :

„Tatăl meu conducea Grand Hotel din Wahoo, Nebraska, cînd m-am născut, în septembrie 1902. Cred că nu eram tipul de băiat pe care mamele îl dau ca exemplu. Căci nu voiam să merg la şcoală sau să fac lucrurile care în Wahoo, atunci ca şi acum, trec drept comportări filiale cuviincioase. Cînd părinţii m-au luat cu ei într-o vizită în California, am făcut rost de o slujbă plătită cu cincizeci de cenţi pe zi muncind în industria filmului. Aveam pe atunci şaisprezece ani şi trebuia să mă ascund ca să nu se afle de aventura mea ca actor. Curînd, tata a aflat ce făceam. N-a pierdut nici un moment ca să mă trimită înapoi în Nebraska, la bunici. Astfel a luat sfîrşit cariera mea de actor şi m-am reîntors la şcoală. Dar îmi cam plăcea să trag chiulul, să cutreier pădurile şi să întind capcane animalelor. Acolo am început să îndrăgesc vînătoarea — pasiune care m-a împins departe, în Africa şi Alaska, pe cărarea jocului cu riscul. Cînd au început turburările la frontiera Mexicului, am fugit din nou ca să mă înrolez. Deşi n-aveam vîrsta necesară, i-am convins pe ofiţerii de la biroul de recrutare

că împlinisem 18 ani. După aceea, Wahoo nu era destul de mare ca să mă rețină și, cînd a izbucnit primul război mondial, l-am privit ca pe războiul meu și m-am înrolat. Reprezentantul diviziei mele la ziarul «The Stars and Stripes» fiind rănit și lăsat la vatră, mi s-a oferit prilejul să-i iau locul. Voiesem întotdeauna să scriu — probabil că toată lumea vrea. Munca la gazetă mi-a adus o scrisoare de laudă și eram atît de stimulat încît, odată retrimiși în țară, am rămas la New York cu speranța să devin gazetar. Scriam poveste după poveste și le duceam de la un editor la altul. Dar cel mai bun rezultat pe care l-am putut obține a fost o notă de la un editor prin care mă anunța că lucrarea mea era promițătoare dar mai trebuia finisată. În cele din urmă, m-am hotărît să mă reîntorc acasă la părinții mei, care acum locuiau în California. Avînd nevoie de bani, m-am dus să lucrez în port, la San Pedro. Apoi, mi-am încercat norocul pe ring ca boxer de categoria ușoară, dar am fost făcut piftie în primul meci. Atunci am decis să-mi cîștig existența cu ajutorul minții, și am organizat Darryl Poster Service, o societate de publicitate în aer liber. Cînd banii pe care i-am economisit și împrumutat s-au risipit în această aventură, m-am reîntors la scris și, spre surprinderea mea, am vîndut un scenariu original companiei Fox Film. Cecul era de 500 de dolari ! Cu această avere m-am stabilit în cîmpul literaturii, am scris un roman, «Habit» și am înmînat jumătate din prețioasa mea operă unui editor spre publicare. Am stat și am așteptat un timp, apoi

văzînd că nu vine nici un răspuns, am luat o copie a cărţii sub braţ, m-am dus la Fox şi m-am vîndut ca scriitor de scenarii. Timp de un an, am elaborat aproape cîte un scenariu pe săptămînă. Warner Bros a auzit de uşurinţa cu care confecţionam scenarii şi m-a angajat cu 150 de dolari pe săptămînă ca să scriu pentru cel mai de succes star al lor, pe vremea aceea — Rin-Tin-Tin. Oricît de fantastice erau situaţiile elaborate de tînăra mea imaginaţie, „Rinty" le aproba. Banii curgeau în seifurile companiei, salariul meu se ducea în vînt. După trei ani, am intrat în biroul lui Jack Warner şi i-am vorbit despre un plan pe care-l aveam în minte. Voiam să fac mai mult decît să scriu opere canine, voiam să produc eu însumi filme şi să particip la profit. Era un act de curaj, o dovadă de îndrăzneală. Dar observasem că dacă nu impresionezi pe alţii cu încrederea pe care o ai în tine, nimeni nu este dispus să ţi-o acorde. Am anunţat că, în caz că cererea mea nu va fi aprobată, îmi voi da demisia. Jack Warner avea nu numai un foarte dezvoltat simţ al umorului, ci şi o încredere neclintită în oamenii pe care-i alegea şi curajul convingerilor sale. Mi-a acceptat cererea. Astfel, am devenit producător asociat. Ceea ce însemna că în loc de douăsprezece ore pe zi, aveam privilegiul să muncesc optsprezece. În ciuda celor ce se spun, nimeni nu trebuie să facă greşeala de a crede că un post de director la Hollywood este o sinecură. A superviza producţia unui film pe vremea aceea însemna o combinaţie între scrierea scenariului, regizarea, montarea şi pre-

zentarea filmului. Variatele trepte ale producției nu deveniseră încă operații atît de specializate cum sînt astăzi. Dar să mă reîntorc la munca mea de la Warner Bros. Partea cea mai interesantă a fost trecerea la o nouă fază, la filmul vorbitor. Ne obișnuisem cu ideea de a introduce muzică și cîntece în filmele noastre, majoritatea de scurt metraj, cînd Warner mi-a cerut să fac un film muzical mai lung, *Cîntărețul de jazz,* ca să-l lanseze pe Al Jolson. Primul nostru plan prevedea numai cîntece, dar, după ce filmul a intrat în faza de producție, am alunecat în puțin dialog. Atunci și acolo s-a născut filmul vorbitor. Era în 1928. În 1931 am fost numit director, răspunzînd de toată producția lui Warner Bros. M-am gîndit să fac altfel de filme. Ecranul, înzestrat cu grai, oferea noi posibilități. Așa că m-am îndreptat spre prima pagină a ziarelor pentru a culege de acolo scenarii actuale și pline de viață care să reflecte problemele contemporane ce interesau publicul. Printr-o întîmplare survenită în cele trei momente fundamentale, nașterea, viața și moartea, orice cititor al unui ziar poate deveni el însuși subiect al știrilor de pe prima pagină. Așa că am transpus pe ecran, cu un mare succes, știrile paginii întîi. Am făcut *Micul Cezar, Inamicul public* și *Five Star Final* deoarece publicul răsfoia cu înfrigurare ziarele urmărind ultimele isprăvi ale acestei noi amenințări sociale. Am turnat *Office Wife* și *Illicit* fiindcă erau povestea vieții fetei de astăzi. Am făcut *Sînt un evadat* pentru că înfățișa o condiție socială care trebuia schimbată. Cu aceste filme am pus pietre de te-

melie la edificiul istoriei cinematografului. Pentru aceste povești am luat un mănunchi de proaspeți actori și am făcut staruri din ei. Barbara Stanwyck, James Cagney, Bette Davis, Warren William, Joan Blondell și Ruby Keeler, ca să nu numesc decît cîțiva. Ei aveau forța dinamică necesară de a-și juca rolurile cu aceeași vitalitate cu care era înzestrată povestirea. În 1933, am părăsit Warner Bros pentru a mă alătura lui Joseph M. Schenck, președintele lui United Artists, punînd bazele unei noi companii producătoare, 20th Century Pictures. Primul nostru film a fost *The Bowery* cu Wallace Beery, George Raft și Jackie Cooper. Am luat un start foarte bun. În prima stagiune am produs o duzină de filme, printre care *Rothschild* cu George Arliss și alt film cu Arliss, *Ultimul gentleman, Bulldog Drummond Strikes Back* cu Ronald Colman și *The Affairs of Cellini* cu Constance Bennett și Fredric March. În al doilea an, 1934—35, planul a fost revizuit, prevăzîndu-se mai puține filme, pe o scară mai mare de producție individuală și s-au lansat pe piață șase filme. Wallace Beery în *The Mighty Barnum,* Ronald Colman în *Clive of India,* Maurice Chevalier în *Folies Bérgère,* George Arliss în *Cardinal Richelieu,* Fredric March și Charles Laughton în *Mizerabilii* și Clark Gable în transpunerea povestirii lui Jack London *Call of the Wild.*"

Întorcîndu-se de la o vînătoare de urși din Alaska pentru a pregăti programul viitoarei stagiuni, Zanuck

a aflat despre momentul de răscruce intervenit în viața lui 20th Century Pictures. Președintele companiei, Joseph M. Schenck, a perfectat la New York o convenție prin care compania a fost unită cu Fox spre a constitui o nouă firmă, 20th Century-Fox, cu Zanuck ca vice-președinte. În felul acesta, Darryl F. Zanuck purta răspunderea pentru întreaga producție a gigantei cetăți a filmului de la Westwood Hills, California. La vîrsta de 33 de ani...

◆

Cu aceste cuvinte sunînd a imn de glorie închinat vice-președintelui noii companii se încheia biografia lui Darryl F. Zanuck din care am extras datele cuprinse în secvența fabricantului de stele.

Mai mult decît sigur că datele erau absolut exacte : ele purtau girul directorului publicității de la 20th Century-Fox. Doar nu era directorul să-și permită vreo intervenție în biografia vice-președintelui...

Afară doar dacă nu s-or fi înțeles între ei să mai potrivească pe ici pe colo lucrurile ca să iasă imaginea cît mai „glamour".

Dar să nu fim malițioși și să ne păstrăm mutenia, spre a fi în ton cu secvența care urmează.

FILMUL FĂRĂ GRAI ŞI IDOLII SĂI

◆ *Amintiri din epoca eroică a cinematografului fără grai* şi fără sunete, depănate de o pioniera care le-a trăit • Aspecte amuzante, aspecte nevinovate din perioada copilăriei Hollywoodului • Dar şi unele accente tragice : se murea repede în cinema... • Pe ecranele Parisului, în 1925 • Despre idolii epocii : Pola Negri, Rudolph Valentino, Ivan Mosjoukine, Gloria Swanson, Ramon Novarro • Marcel Carné în căutarea filmelor pierdute • Norma Shearer despre primele „bâiguieli" ale cinematografului vorbitor

...Studiourile companiilor Biograph şi Vitagraph erau scene în aer liber situate pe acoperişurile clădirilor lor din New York. Deşi turnarea filmelor necesita accesorii, decoruri, costume şi actori, această metodă elimina nesiguranţa filmării la faţa locului şi permitea producătorilor să deprindă o continuitate şi o disciplină în munca lor. Odată cu perfecţionarea iluminatului artificial, producţia de filme a coborît de pe acoperiş şi s-a mutat în clădiri, unde nu mai era la discreţia capriciilor vremii...

...Între 1902 și 1903, se produceau regulat filme cu o durată de 300 pînă la 600 de picioare. Majoritatea se axau pe povești simple, de tipul *Aventurilor lui Sandy McGregor,* descris de producătorii lui drept „un foarte umoristic subiect înfățișînd aventurile lui Sandy care era prins de două tinere pe o plajă pustie, în timp ce se pregătea să intre în apă..."

...În 1903, cînd industria cinematografică părea că va avea soarta tuturor modelor trecătoare, s-a petrecut un eveniment care a readus publicul la cinema, pe care-l părăsise din cauza metrajului redus al filmelor... Evenimentul a fost producția lui Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery,* un film pasionant, cu o lungime extraordinară (1 100 picioare). Dar nu atît lungimea lui a stîrnit entuziasmul publicului, cît felul cum erau îmbinate scenele. Cu acest film, Porter inventase principiul montajului. În loc să prezinte o serie de imagini scurte strînse laolaltă, el reușea să povestească o istorie pasionantă cu jefuirea îndrăzneață a unui tren, o urmărire temerară și disperată și o captivantă arestare în ultima clipă. Filmul a constituit un model, o carte de căpătîi pentru toți producătorii, pînă ce filmele lui Griffith au dezvoltat mai departe principiul lui Porter. Eforturile tuturor producătorilor de filme de a-i imita forma și conținutul au stimulat industria de filme cum nici măcar filmele lui Méliès n-o făcuseră pînă atunci.

Am desprins aceste cîteva imagini din istoria cinematografului ca o introducere, ca o punere în atmosferă...

Sîntem deci în epoca pionieratului. Faimoasa eră a cinematografului fără grai...

Într-un articol apărut în „Saturday Evening Post" (12 martie 1927), Norma Talmadge, o pionieră a studiourilor, devenită una din cele mai răsfățate vedete ale ecranului, povestește despre primele cinematografe — barăci cu cinci și zece cenți intrarea, care aveau să se transforme mai tîrziu în adevărate palate. În general, era vorba de foste magazine : o cameră lungă și îngustă, cu un coridor în mijloc și șiruri de scaune de lemn, adesea închiriate de la serviciul de pompe funebre, pe ambele laturi. Aveai senzația că te afli într-un tren.

Despre studiouri, Norma Talmadge spunea că nu era deosebit de dificil să pătrunzi într-un studio. Nu aveai nevoie de nici o scrisoare de recomandare ; nu se cereau fotografii decît dacă voiai să te angajezi ca zilieră ; nici un portar sever nu se uita chiorîș la tine dacă îndrăzneai să vii fără a ți se fi dat întîlnire. Transpunerea în imagini a dramei primilor zece ani de existență ai secolului al douăzecilea era considerată un mijloc de existență prea modest și vrednic de dispreț pentru a atrage valurile de căutători ambițioși ai faimei și ai norocului care suprapopulau Hollywoodul de mai tîrziu. Actorul de cinema era privit aproape ca un copil nelegitim în profesie. De aceea, era dificil pentru Vitagraph, Biograph și alte companii să cointereseze actori experimentați și orice candidat care avea calități obișnuite și curajul de a solicita, era cel puțin ascultat dacă nu angajat.

Vorbind despre ritmul de lucru din studiouri, Norma Talmadge arăta că primul ei film a fost turnat în jumătate de zi ! Marea majoritate a filmelor conținea un singur act de o mie de picioare, adică nouă sute pentru filmul propriu-zis și titluri, iar restul pentru generic, forșpanul publicitar etc. Adesea, comedioarele erau împărțite în două acte cu același metraj pentru fiecare. Era o regulă obișnuită ca fiecare film să dureze între o zi și trei zile. Uneori, scenariul era scris abia cu o noapte înainte.

„Ce amuzante mi se par toate acestea acum — spunea Norma — cînd consacrăm cîteva săptămîni numai pentru montaj și decupaj, turnarea unui singur film la compania pentru care lucrez durînd de la opt săptămîni la șase luni !"

În ceea ce privește condițiile de muncă, nu existau delimitări foarte precise în stabilirea îndatoririlor. Mama celebrei actrițe Florence Turner avea în grijă „departamentul" garderobei, care consta dintr-o cameră lungă cu multe agățătoare pe care atîrnau șiruri întregi de haine, rochii și costume. Adesea, un mic grup de actori care așteptau să fie chemați pe platou dădeau o mînă de ajutor la confecționarea sau repararea costumelor. Contribuiau chiar și la pictarea decorurilor și, cum nu se știa încă de cameristă personală, fiecare își ajuta colegii să-și încheie nasturii, să se machieze și să-și aranjeze părul. Pînă și Florence Turner, una din cele mai importante actrițe, punea mîna la toate. Se ocupa de asemenea de

plata salariilor marilor vedete, plată pe care o făcea în fiecare seară. În sfîrșit, o ajuta pe mama ei la conducerea „departamentului" garderobei. Maurice Costello a stîrnit o adevărată revoluție la Vitagraph prin faptul că a fost primul actor care a semnat angajamentul cu condiția să nu poarte niciodată la cingătoare un ciocan cu care să dea ajutor tîmplarilor sau să se atingă de vreo pensulă de pictat. Susținea că el este actor, nu lucrător. Dar chiar și Costello se îmbrăca într-o cameră cu alți șapte sau opt actori.

Întrucît primul film interpretat de Norma Talmadge avea un subiect tipic pentru perioada 1910, să ascultăm relatarea subiectului făcută de însăși actriță : „Filmul se intitula *The Dixie Mother*. Miss Turner juca pe femeia din Sud, mamă a șapte copii, iar eu eram surioara lor. Povestea trata despre ultima chemare sub arme, ceea ce însemna că fiul cel mai mic, înclinat spre lașitate și temîndu-se să meargă la război, trebuia să se înroleze. În cîțiva zeci de metri de peliculă, mama urma să-l facă pe fiul ei, interpretat de Carlyle Blackwell, să-și înțeleagă datoria față de patrie și să-l determine să se alăture tatălui și fraților săi pe front. Deși despre soarta celorlalți băieți nu venise nici o știre, sosește vestea uciderii băiatului cel mai mic, veste la aflarea căreia mama, care-l silise să răspundă la chemarea datoriei, înnebunește. Între timp, s-a înfiripat o poveste de dragoste între mine, fiică a Sudului și un soldat din Nord, poveste dezaprobată din toată inima de părinți. Dar tatăl meu, interpretat de Charles Kent, care era

și regizorul, sosește acasă la timp ca să-mi interzică orice legătură cu familia din Nord. Totuși, dragostea își urmează drumul ei, fug cu băiatul din Nord, și mă întorc acasă la familia mea, după război, cu un copil — simbolul unirii Nordului cu Sudul — iar apariția copilului aduce restabilirea sănătății mamei. Într-un final apoteotic, drapelul Unirii flutura în vînt. Nu voi uita niciodată cît de emoționată am fost cînd Miss Turner m-a luat în brațe, m-a strîns la piept și a început să plîngă în hohote, cerîndu-mi iertare. Tocmai eu, care jinduiam să îngenunchez la picioarele ei, eram îmbrățișată de idolul meu în carne și oase.

Acest film era specific pentru cantitatea mare de fapte și acțiuni înglobate în atît de puțină peliculă în 1910.

Repetam fiecare scenă mereu și mereu, fiindcă filmarea era lucrul cel mai important și trebuia să știm exact unde să ne așezăm, cîți pași să facem la dreapta, și la care semnal anume să ne începem rolul, astfel încît să nu risipim nici un metru de peliculă. Uneori, intram și ieșeam numărînd. Exista un semn plasat la exact nouă picioare de aparat și un spațiu marcat cu creta pe jos de aproape cincisprezece picioare lățime. Fie că erau două sau zece persoane într-o scenă, toți trebuiau să se așeze în acea rază de acțiune a aparatului de filmare, altfel ieșeau din film cu totul. Camera, firește, stătea pe loc și nu se folosea decît una singură. Mai multe camere diferite, în unghiuri variate, așa cum avem astăzi, ar fi însemnat o chel-

tuială care nici nu intra în discuție, iar dispozitivele pentru mișcarea aparatului, pentru planuri îndepărtate, planuri mijlocii și prim-planuri nu fuseseră încă inventate.

Compania Vitagraph avea totuși o cameră cu două obiective care înregistrau două seturi de filme cu mici diferențe de unghiuri, astfel încît un negativ putea fi trimis peste hotare, iar celălalt folosit pentru Statele Unite și Canada. Vitagraph era singurul studio care avea o cameră cu lentilă dublă și faptul acesta trecea drept un mare avantaj față de celelalte companii.

Fapt curios, mai multe erau copiile care plecau în străinătate decît cele care circulau în America. Dacă îmi amintesc exact, o sută douăzeci de cópii constituiau numărul obișnuit destinat circuitului internațional. Dintre acestea, vreo patruzeci erau reținute pentru America și Canada, în timp ce restul de optzeci se trimiteau peste fruntarii. E interesant de notat că Europa, deși a introdus mai tîrziu filmele de înaltă clasă în producția de masă, a recunoscut înaintea noastră caracterul de divertisment al cinematografului.

Dar să mă întorc la *The Dixie Mother*. După numeroase repetiții — repetam mult mai mult decît acum fiindcă nu ni se îngăduia decît un anumit număr de metri de peliculă pentru fiecare scenă — ne luam în primire locurile individuale. Acțiunea desfășurîndu-se atît de aproape de aparatul de filmare, nu era nevoie ca regizorii să folosească megafoane,

căci vocea lor se auzea foarte ușor. Mr. Kent striga „Gata. Filmăm !"

Norma Talmadge își amintește apoi care erau condițiile materiale. „Odată, au fost necesare două sute de persoane pentru o scenă cu figurație amplă și directorul distribuției mi-a spus : «Adu-o pe mama dumitale mîine și spune și colegelor să vină după școală»."

Mama, surorile, frații, unchii, mătușile și verii tuturor s-au prezentat la slujbă. Dacă primeau o înștiințare și nu erau folosiți, li se dădeau cincizeci de cenți ; dacă se costumau și se machiau și se constata că nu mai era nevoie de ei în ziua aceea, fiecare primea cîte un dolar și jumătate ; iar dacă jucau, fiecare căpăta cîte doi dolari, cu excepția rarelor ocazii cînd interpretau un rolișor pentru care încasau cinci dolari.

Masa era întotdeauna inclusă și, fie că purta o sulițâ în mulțime, fie că interpreta pe Lady Macbeth, Julieta sau Rosalinda — Shakespeare era mult mai popular în cinematograf pe vremea aceea decît este acum — toți mîncau laolaltă același menu : o farfurie mare cu supă, pîine și unt, lapte sau cafea și budincă de orez sau plăcintă cu mere.

Existau vreo sută de actori și, cu patru sau cinci excepții, toți primeau același salariu, între douăzeci și cinci și treizeci și cinci de dolari pe săptămînă, fără a se ține seama de importanța relativă sau insignifianța rolurilor lor respective. Într-o zi, făceau

semifigurație, în ziua următoare jucau roluri principale. Fiecare venea la orele nouă dimineața și studioul avea o disciplină ca de școală. Vestiarele în care se îmbrăcau bărbații erau toate pe o parte, iar cele ale femeilor pe cealaltă. Numai Florence Turner avea privilegiul de a folosi biroul unuia dintre directori cînd se simțea obosită. Avea voie să stea întinsă pe canapea, între două scene, iar pentru noi ceilalți pătrunderea în sanctuarul directorului reprezenta atingerea celor mai înalte culmi."

Interesantele amintiri ale Normei Talmadge continuă astfel :

„La început nu se foloseau nume, chiar Florence Turner fiind cunoscută publicului ca «fata de la Vitagraph», tot așa cum Maurice Costello era cunoscut sub porecla «omul cu gropițe», iar Mary Pickford, la compania Biograph, avea denumirea de «fata cu bucle». În primele materiale publicitare, desenate de Sam Spedon, se popularizau numai numele personajelor. Regizorul, numele interpreților și cel al autorului erau considerate elemente lipsite de importanță pentru public. Toate scenariile se scriau de către directorii și steaua companiei, iar uneori se plătea cîte unui colaborator dinafară cinci dolari pentru o idee. Mulți membri ai companiei își rotunjeau bugetele muncind în altă parte, în domenii cu totul diferite.

Toate decorurile erau pictate pe pînză. Nu se foloseau scînduri și materiale plastice. Dacă cineva forța ușa prea tare cînd intra sau cînd ieșea, întregul decor risca să se prăbușească asemeni unei case din cărți

de joc. Odată, cînd Florence Turner interpreta rolul lui Carmen și publicul din arenă era pictat pe un fundal, întregul perete s-a prăbușit peste Paul Panzer care balansa arena pe spatele său ca Atlas cu globul pe umeri.

Vorbind despre Carmen, mi-am amintit de Viola, vaca companiei Vitagraph, care a fost închiriată cu douăzeci și cinci de cenți de la o fermă din apropiere. Viola fusese distribuită ca taur în capodopera lui Mérimée și, în acest scop, îmbrăcată cu pînză pictată în negru, cu niște coarne de elan luate din biroul directorului. Viola, nepăsîndu-i de costul filmului, continua să rumege și refuza să lupte cînd toreadorul se afla în fața ei, așteptînd-o. Regizorul a poruncit să se tragă un foc de armă lîngă ea, dar zgomotul n-a avut nici un efect asupra Violei... În cele din urmă, accesoristul a luat o baterie electrică și o placă de zinc pe care le-a fixat la spatele Violei. Cînd se apăsă pe buton, Viola o zbughi în arena pictată și nu se mai opri !"

◆

Aspecte amuzante, aspecte inocente, din perioada copilăriei Hollywoodului.

Dar anii au trecut, copilul a crescut... Moravurile s-au schimbat și ele. Lăudabila modestie de odinioară, oare cine-și mai amintea de ea ?

Opiniile cele mai contradictorii circulau în toată lumea. „Hollywoodul a devenit un oraș al desfrîului,

artiştii duc acolo o viaţă inimaginabil de veselă şi distrugătoare. Fiecare zi aduce un nou scandal."

„Hollywood este un mic oraş de provincie. Artiştii se culcă acolo odată cu găinile şi-şi petrec vremea bîrfind."

„Hollywood ? Paradisul pe pămînt. Cerul este întotdeauna albastru. Fiecare casă — un mic palat. Iar pe stradă întîlneşti cele mai frumoase fete de pe pămînt."

„Hollywoodul este un oraş fatal. Cei ce n-au izbutit mor de foame, aşteptînd angajamentul care nu va veni. Cei care au reuşit sînt victimele propriei celebrităţi. Ei ştiu că, mîine, vor fi uitaţi, sfîrşiţi, înlăturaţi de noii idoli. Se agaţă de glorie şi această angoasă îi face să uite să mai trăiască."

Sub titlul amar „Se moare repede în cinema", Suzanne Chantal încerca, în 1931, în „Cinémonde", să explice cinefililor francezi care era adevărata stare de lucruri.

Amănunte realmente zguduitoare însoţeau relatarea.

Hollywoodul era un oraş de excepţie, un oraş artificial, unde cuvintele şi lucrurile îşi pierdeau adevăratul lor sens şi adevărata lor importanţă. Prea mulţi bani, prea multă dragoste, prea multe femei frumoase, prea mult zgomot pentru lucrurile cele mai obişnuite. Existau minţi care nu rezistau la Hollywood, o luau razna. Se trăia prea repede, prea intens, nu numai viaţa proprie ci şi pe aceea a personajelor imaginare care ieşeau de pe ecran, se amestecau în viaţa

cotidiană, împrumutau viața lor aventuroasă celor ce le încarnau. Și apoi, într-o bună zi, viața, adevărata viață, părea fadă... Comparațiile care se impuneau aveau darul să descurajeze. Billie Dove era o actriță frumoasă, foarte frumoasă. Ziarele o proclamaseră cea mai frumoasă din Hollywood. I se dădeau roluri de îndrăgostită. Tineri atenți și fermecători, interpretați de Ben Lyon, Lloyd Hughes, Rod la Rocque, îi sărutau mîinile, buzele... Iar Irwin Villat, soțul ei, o bătea... Billie Dove a fost la doi pași de gestul de supremă disperare... Nu mai primea roluri, nu mai avea de lucru, nu mai avea bani și, peste toate, o viață intimă dezolantă... Norocul i-a surîs. S-a logodit cu Howard Hughes și a început să turneze din nou. Dar nu toți aveau aceeași șansă de a reveni pe linia de plutire. Într-o dimineață, s-a aflat despre o moarte misterioasă... Wallace Reid... Alma Rubens... S-au găsit droguri într-un sertar... S-a făcut tăcere în jurul acestei morți, foarte repede dată uitării... Olive Thomas murea la douăzeci și trei de ani. Băuse otravă în locul unui soporific... Valentino sucomba în urma unei operații. Au existat șoapte, plana o umbră de îndoială... Lya de Putti își punea singură capăt zilelor. Cînd nu se muroa în chip misterios, se murea tragic la Hollywood. Murnau, Gladys Brockwell, morți în mașină. Micuța Martha Mansfield arsă de vie, la 19 ani, în timpul unei filmări... ca și Kenneth Hawks, soțul lui Mary Astor. Milton Stills juca tenis cu soția sa, Doris Kenyon, cînd a căzut fulgerat.

Se murea prin cinema, pentru cinema. Barbara La Marr, în urma unui regim prea sever, murea de anemie. Lon Chaney contracta o congestie pulmonară în timp ce turna *Furtuna*. La întoarcerea ei din Africa, Edwina Booth a fost atît de grav bolnavă încît mai mulţi medici nu i-au mai dat nici o speranţă. Joan Bennett şi-a revenit cu greu în urma căderii din timpul turnării unei scene periculoase.

◆

În altă ordine de idei, în aceeaşi perioadă a filmului mut, pe bătrînul nostru continent, respectiv în Franţa, se semnalau progrese rapide de la an la an înregistrate de producţia cinematografică.

Se pare că anul 1925 fusese unul dintre cei mai fecunzi, dacă ne orientăm după spicuirile din almanahul „Mon Ciné" din 1926.

Iată cîteva dintre filmele văzute de spectatorii francezi.

Miracolul lupilor, care — scria recenzentul — a obţinut în lumea întreagă un mare succes şi a reamintit concurenţilor noştri prea grăbiţi să ne socotească definitiv îngropaţi, că filmul francez nu e încă dispus să moară. (Aluzia era adresată desigur cineaştilor americani.) În continuare, se arăta că filmul a fost prezentat în premieră de gală la Operă, unde s-a instalat un ecran special, premieră onorată de prezenţa Preşedintelui Republicii. Turnat în regia lui Raymond Bernard, filmul avea ca interpret principal pe Charles Dullin.

O altă operă valoroasă a anului respectiv fusese *Salammbô,* după celebrul roman al lui Gustave Flaubert, cu Jeanne de Balzac, Henri Baudin, Rolla Norman, Victor Vina în rolurile principale.

Apoi, *Mizerabilii,* după nemuritoarea operă a lui Victor Hugo. Gabriel Gabrio, în rolul lui Jean Valjean, a avut pare-se o creaţie remarcabilă.

A urmat *l'Inhumaine* pe care cronicarul îl socotea de asemenea un film demn de remarcat în ciuda criticilor violente pe care le stîrnise, critici justificate în mare parte. Era interpretat de Georgette Leblanc, Jacque Catelain, Philippe Hériat etc.

Imediat după cele patru realizări menţionate, figurau : *Visages d'Enfants,* al lui Jacques Feyder, realizat în Elveţia ; *La Terre Promise,* al lui Henry Roussell, interpretat de Raquel Meller ; *L'Image,* tot al lui Jacques Feyder, cu Arlette Marchal, după un scenariu original de Jules Romains ; *Madame Sans-Gêne,* film franco-american, care inaugurase un prim sistem de colaborare între cele două ţări. Regizor : Léonce Perret. În rolul principal : Gloria Swanson ; *Le Bossu,* după Paul Féval ; *Le Rayon diabolique ; Le Fantôme du Moulin-Rouge ;* ultimele trei datorate „tînărului realizator de mare viitor care este René Clair"...

◆

Dar care erau idolii epocii ?

Printre vedetele feminine, un loc aparte îl ocupa Pola Negri. Ea s-a bucurat de o celebritate cu totul

ieșită din comun, cucerind laurii gloriei atît în Europa, cît și în America.

În colecția „Marii artiști ai ecranului" a editurii „Jean Pascal", care publica șase monografii pe an, a apărut în 1926 povestea debutului, a filmelor și a... aventurilor ei, sub semnătura cunoscutului ziarist și regizor francez, stabilit la Hollywood, Robert Florey.

Născută la 31 decembrie 1897 la Lipno, lîngă Varșovia, Pola Negri, fiica unei femei divorțate și fără nici o avere, a luat primul contact cu arta la vîrsta de opt ani, cînd a fost admisă la școala de balet de pe lîngă Teatrul Național din Varșovia. Se pare că avea o afinitate înnăscută pentru arta coregrafică, însușirile ei fiind apreciate de profesorii de balet care-i preziceau un viitor strălucit.

Dar, la vîrsta de șaisprezece ani, avea să debuteze în teatru, demonstrînd o gamă foarte întinsă de disponibilități care-i permiteau să treacă cu ușurință de la eroinele clasice la rolurile de comedie și vodevil.

În momentul cînd pe scenă obținea un succes de răsunet, avu prilejul să vadă, pentru prima oară în viața ei, un film american. Era vorba de un western în două acte. Mișcarea, acțiunea, fotografia filmului i-au plăcut Polei Negri, care a acceptat propunerea de a deține rolul principal într-un film intitulat *Sclava simțurilor*, al cărei autor era ea însăși. După cîteva săptămîni, filmul apărea pe ecranele Varșoviei.

Vorbind despre debutul ei pe ecran, Pola Negri arăta amuzată că habar n-avea de principiile fotogra-

fiei și, în consecință, se machiase exact ca pe scenă, fără să-și dea seama că roșul apărea în fotografie negru. Cînd a vizionat probele în sala de proiecție a încercat o senzație de surpriză foarte neplăcută.

Dar acest incident avea să fie dat curînd uitării. Începea o altă etapă a carierei ei, în Germania. Primul film turnat în studiourile berlineze avea un scenariu prost, era regizat fără har, ceea ce o făcu să regrete faptul că părăsise scena. Al doilea, a fost ceva mai bun, dar regia tot lăsa de dorit. Pentru al treilea, *Ochii mumiei,* artista a stăruit ca regia să fie încredințată unui actor de comedie pe nume Ernst Lubitsch. Directorul general al studiourilor a refuzat să accepte, explicîndu-i că Lubitsch nu era decît... un mediocru actor și că ar fi fost o nebunie să i se dea pe mînă capitaluri importante ca cele alocate filmului *Ochii mumiei.* Pola a insistat însă atît de mult încît Lubitsch a fost angajat pentru regie și filmul a obținut un enorm succes artistic și comercial. Drept urmare, Lubitsch și Pola Negri au turnat — era cel de-al patrulea an de război — *Carmen,* socotit cel mai bun film produs de U.F.A. în 1918. Pe vremea aceea, viața era insuportabilă la Berlin și, fără curajul lui Lubitsch, filmul n-ar fi fost terminat. După aceea, Pola Negri deveni cea mai mare stea a cinematografului german. Turnă apoi *La Dubarry.* „Tema mă ispitea, povestea Pola Negri. Dar încă o dată m-am izbit de opoziția oficialilor studioului care argumentau că era ridicol să vrei să turnezi un film istoric francez, toc-

mai atunci cînd Franța și Germania se aflau de mai mulți ani în război. Mi se dădeau asigurări că publicul german va respinge filmul. Eram hotărîtă s-o încarnez pe Dubarry și, cîteva săptămîni mai tîrziu, sub conducerea lui Lubitsch, am început turnarea. Am muncit ca niște sclavi timp de cîteva luni pentru a face din *La Dubarry* o capodoperă cinematografică. Am studiat îndelung rolul fiindcă îmi plăcea personajul, am pus tot talentul, toate străduințile și energia mea în slujba rolului care, mai tîrziu, avea să-mi procure un angajament în studiourile americane. *La Dubarry* m-a făcut să înțeleg forța cinematografului și răspîndirea lui căci, după prezentarea filmului, am devenit cunoscută în lumea întreagă."

Se pare că la hotărîrea actriței de a pleca în America a contribuit și un alt fapt. Oricum, graba ei de, a accepta oferta a fost determinată, în mod cert, de incidentul respectiv.

Pola Negri întemeiase în Polonia un azil pentru micuții orfani ai Varșoviei ; de asemenea trimitea mulți bani în patrie pentru opere de binefacere și, într-o bună zi, a fost atacată violent de presa berlineză care o învinuia că expedia toți banii pe care-i cîștiga în Germania unor organizații poloneze. Pola Negri a răspuns că folosea de asemenea o parte din veniturile ei ca să ajute mai multe instituții de caritate germane și că, dealtfel, socotea că modul în care își cheltuia banii nu privea pe nimeni. Această campanie de presă a mîhnit-o foarte mult. Deși recunoscătoare pu-

blicului german pentru primirea pe care i-o făcuse, artista era mulțumită să plece în America. Ea lăsă orfelinatul din Polonia în grija mamei sale și plecă în Statele Unite.

Filmele turnate în Germania, printre care *Pasiune, Carmen, Dama cu camelii* săvîrșiseră pare-se miracolul de a face din tînăra actriță poloneză una din marile favorite ale publicului american. Este interesant de subliniat faptul că, pînă în 1921, publicul american se manifestase împotriva filmelor străine, membrii „Legiunii americane" merseseră chiar atît de departe încît boicotaseră cinematografele ce-și îngăduiseră să prezinte *Cabinetul doctorului Caligari.* Filmul era interzis din pricina naționalității sale. Dar iată că apariția primului film al Polei Negri risipi toate aversiunile și toate antipatiile pe care americanii le încercau față de filmul străin. De la o zi la alta, Pola Negri era consacrată mare star și cînd se hotărî să vină în Statele Unite, călătoria ei de la New York în California luă caracterul unei vizite prezidențiale... Toate ziarele anunțau faptele și gesturile ei cu litere de o șchioapă, iar admiratorii stelei erau atît de numeroși în gara din Los Angeles, în ziua sosirii ei, încît conducerea „Paramountului" a hotărît s-o coboare la Pasadena și s-o conducă de acolo, cu automobilul, la hotelul Ambassador, spre a evita manifestațiile populare.

Se pare că New Yorkul i-a făcut o primire triumfală, în vreme ce colonia cinematografică din Holly-

wood s-a manifestat destul de rezervată. Colonia cinematografică, era de părere Robert Florey, se temea de prima stea străină „importată".

Așternîndu-și pe hîrtie gîndurile din perioada aceea, Pola Negri scria despre primele impresii newyorkeze că primirea care i-a fost făcută a umplut-o de bucurie și fericire. Un vapor a venit în întîmpinarea transatlanticului cu care traversase Oceanul, iar un afiș care se întindea de la un capăt la celălalt al acestui vas îi ura bun sosit : „Welcome Pola Negri !" O orchestră cînta o serenadă în cinstea ei și în cîteva minute fusese înconjurată de o mulțime de gazetari, de reporteri, de fotografi care au primit-o cu o amabilitate extremă. Timp de o săptămînă a fost invitată la numeroase dejunuri și dineuri în societatea newyorkeză. A vizitat toate teatrele și *music-hall*-urile, a participat la numeroase recepții date în onoarea ei. „Aveam impresia — scria ea — că trăiesc un vis, toți oamenii aceia făceau imposibilul ca să mă simt bine și, spre a-mi fi pe plac, mă copleșeau cu tot felul de atenții delicate. Eram fermecată."

În schimb, primele luni de ședere la Hollywood au fost pentru Pola Negri un adevărat coșmar.

Florey spunea că se arătase distantă față de critici și lucrul acesta nu i s-a iertat. Dar, preciza tot el, adevărata Pola Negri, cea cu inima de aur, n-a avut aceeași atitudine față de colegii ei.

După cîțiva ani petrecuți în California, ajunsese, la un moment dat, una din stelele favorite ale cetății filmului.

În studiourile Paramount, Pola Negri a turnat *Bella Donna*, în regia lui George Fitzmaurice ; *Dansatoarea spaniolă* cu Adolphe Menjou, Wallace Beery și Antonio Moreno ; *Paradis interzis*, regizat de Lubitsch, cu Adolphe Menjou și Rod la Rocque și o serie întreagă de alte filme, dar nici unul n-a cunoscut succesul celor turnate în Germania.

Întreaga artă a Polei Negri era bazată pe emoții reale, întîmplate, „trăite". Fiecare rol constituia obiectul unui studiu laborios, strîns, pentru a lăsa liberă și a face să țîșnească emoția unică și gestul adecvat. În cursul turnării unui film, nu primea și nu vedea pe nimeni, făcea exerciții de suplețe, de odihnă, de inspirație. Aducea în cinema, din dans și pantomimă, o tehnică pe care o dezvolta continuu, tehnică plămădită din spontaneitate și ritm, din ordine și simetrie.

Unul din capitolele monografiei lui Robert Florey este intitulat „Pola și războiul". Timp de patru luni, Pola Negri a fost în slujba Crucii Roșii și-și petrecea zilele la spital, îngrijind cu devotament soldații răniți, iar seara apărea pe scenă. Pentru ea, spitalul reprezenta un teatru al tragediei și a constituit o perioadă de acumulări, de experiențe triste, folosite mai tîrziu pentru interpretarea realistă a rolurilor de pe ecran.

Cei ce n-au văzut moartea de aproape nu pot aprecia viața așa cum se cuvine — spunea Pola Negri — adăugînd că cei care n-au cunoscut nenorocirea și

n-au trăit în tristeţe nu pot să preţuiască cu adevărat fericirea.

Un incident penibil a silit-o pe Pola Negri să părăsească spitalul. Într-o zi de decembrie, la spitalul militar din Varşovia, un foarte tînăr soldat trebui să fie supus unei operaţii : amputarea braţului drept. După operaţie, mutilatul a fost transportat într-un salon unde s-a aflat sub îngrijirea vedetei. Cîteva ore mai tîrziu, revenindu-şi în fire, a cerut un pahar cu apă. Pola i-a întins paharul, dar nefericitul şi-a dat seama abia atunci de cumplita operaţie pe care o suferise. Scoase un ţipăt îngrozitor şi Pola, scăpînd paharul care se făcu ţăndări, leşină. Văzuse prea multe şi nu mai putea să suporte spectacolul oribil al spitalului. Căzu la pat, cu nervii zdruncinaţi.

Ocupîndu-se de viaţa particulară a artistei, autorul monografiei consemna prietenia dintre Pola Negri şi Charles Chaplin.

Chaplin o întîlnise, pentru prima oară, pe Pola Negri la Berlin, la nişte prieteni comuni, cu prilejul unei vizite în Europa. Neştiind decît foarte puţin englezeşte, îl poreclise totuşi pe Charles : „Micul jazz-boy Charlie".

La sosirea ei la Hollywood, unde nu cunoştea pe nimeni în afară de Lubitsch şi cîţiva prieteni din Berlin, aclimatizarea la noua ei viaţă i-a fost îndulcită de atenţiile lui Chaplin care — ne asigura Florey — a reprezentat pentru el „cea mai mare pasiune ideală a vieţii sale". Spune acelaşi : „Artistul din Chaplin,

emoționat în chip intelectual, a resimțit multă vreme o exaltare sentimentală, platonică pentru micul taur negru, pe care-l considera agata, diamantul ecranului, Duse a noii arte. Pola a răspuns cîtva timp cu aceeași ardoare cerebrală visului artistic al lui Chaplin. Amîndoi, incognito, deghizați (Charlie cu o mustață și o barbă, ea cu ochelari negri) mergeau peste tot, în Luna-Park, în numeroasele Magic City de pe plajele din împrejurimile Hollywoodului, din Veneția și din Santa Monica. Se amestecau în mulțime și luau parte la toate distracțiile. Dar a venit un moment cînd Pola părea că nu mai gustă marile naivități ale geniului, în vreme ce acesta rămăsese gînditor, o dată mai mult, pe ruinele idilei în care numai el crezuse cu adevărat".

Dintr-o culegere de meditații a Polei Negri, pe care autorul o prezenta drept o femeie foarte cultivată, am spicuit cîteva :

„Pentru cinema, s-au creat reguli speciale de pudoare. În unele state, cenzura interzice ca un sărut să dureze mai mult de trei secunde. În unele tablouri, durează de trei secole. Și continuă. Sărutul, accesibil tuturor, este o plăcere democratică. El poate fi viu și de o imobilitate aparentă, poate fi cast și timid, tremurat și tandru, aprins și voluptuos. Cinematograful ne-a revelat săruturile rapide. Romeo o poate copleși pe Julieta cu săruturi grăbite, în așa măsură încît scapă ochilor noștri, controlului lor. Ac-

celerînd mișcarea de rotație, se poate ajunge la mai multe mii de sărutări pe minut. Simpatică viteză, dar irealizabilă în afara ecranului."

„Nu se poate improviza un regizor, așa cum nu se poate improviza un inginer. Ca să construiești un pod sau ca să turnezi un film, trebuie să cunoști tehnica meseriei. Amatorii sînt oameni de temut, ei cred că în cinema, ca și în dragoste, instinctul este de ajuns.

Timpul a uzat și a făcut benigne unele boli : reumatismul creierului nu mai este mortal. De cîtă vreme are nevoie ca să facă inofensivi unii regizori ?

Studiul epocii în care se petrece acțiunea, caracterul personajelor, geografia locurilor îi interesează în mai mică măsură. Tocmai aici e buba ! Principalul este ca metresa sau soția lor, devenită subit fotogenică, să debuteze în film.

Excelează în toate erorile.

Rezervoare ale Înțelepciunii eterne, ei consideră pe artiști drept niște ulcioare goale. Paharnici divini, sînt chemați să umple aceste ulcioare, după fantezia lor, cu nectar sau venin.

Progresul tinde să înlăture ființele distrugătoare, și această rasă va dispărea în cele din urmă. Fie-le neantul ușor !"

Privind astăzi fotografiile Polei Negri, un tînăr cinefil ar înțelege desigur cu greu „ce-au găsit babacii la individă" și ar fi dispuși să schițeze mai

degrabă un zîmbet compătimitor și ironic văzînd-o cu rochiile ei pînă la glezne, cu coafura demodată și privirea aceea de pasăre de pradă.

Ca tot ce trece prin sita nemiloasă a timpului pînă și privirea s-a demonetizat, devenind din „fatală" ridicolă.

Totuși, un lucru e sigur : mulți „babaci" s-au perpelit din pricina ei !

◆

Ceea ce Pola Negri a însemnat pentru sexul... urît, a reprezentat pentru femei Rudolph Valentino, nume a cărui simplă pronunțare trezește și astăzi vagi ecouri — chiar celor care nu l-au văzut niciodată — deși a trecut mai bine de o jumătate de secol de la moartea sa.

Rodolfo Guglielmi di Valentino a fost în scurta sa carieră însumînd doar opt ani, dintre care trei desfășurați într-un evasi-anonimat, obiectul unei adorații — îndeosebi din partea publicului feminin — care a depășit cu mult limitele imaginabilului, înscriindu-se printre manifestările cu o vădită amprentă psihopatică.

A fost mai mult, mult mai mult decît un actor. A fost un mit. Primul dintre miturile Hollywoodului pentru care n-a fost necesară truda șefilor publicității. El s-a născut din fervoarea maladivă a spectatoarelor din lumea întreagă.

Cum s-ar putea explica popularitatea lui Rudolph Valentino ?

Abstracție făcînd de însușirile cinematografice, era un bărbat realmente foarte frumos, cu trăsături armonioase, pronunțat masculine și cu o privire, vorba contemporanelor, neiertătoare...

Valentino devenise un simbol. Simbolul iubirii cu un „i" nu mare, ci uriaș. Amantul ideal ! Visul tainic, necunoscut, nemărturisit, ascuns undeva, în adîncurile sufletului fiecărei fete, al fiecărei femei de a cunoaște într-o bună zi marea dragoste, suprema fericire. Flacăra speranței într-o posibilă fericire tardivă, acolo unde decepțiile unor experiențe trecute păreau să fi înăbușit orice nădejdi.

Cu o generozitate de nabab împărțea tuturor, în jurul său, iluzii.

Fenomen curios, nici bărbații nu-l disprețuiau, văzînd în el un model de imitat, un exemplu de urmat. Lecțiile „profesorului" erau într-adevăr comentate și prețuite, sărutul „à la Valentino" devenise celebru în epocă.

Cu toate aceste virtuți, nici Valentino n-a fost scutit de dificultățile fiecărui început.

Copilăria lui, desfășurată sub cerul albastru al golfului Tarento, fusese destul de fericită. Dar, mai tîrziu, urmînd cursurile liceului militar pentru a îmbrățișa cariera armelor care-l pasiona, a avut prima decepție cînd a fost respins, fiind socotit prea slab. În vreme ce cei mai mulți dintre camarazii săi, inapți ca și el, s-au consolat îndreptîndu-și pașii spre alte cariere, Valentino — care nu avusese niciodată

alt ideal decît acela de a deveni ostaș — s-a simțit într-un fel dezrădăcinat.

A intrat totuși la o școală de agricultură din Genova unde, timp de doi ani, a încercat să se familiarizeze cu tainele cultivării pămîntului. Eșuînd, a părăsit Italia plecînd la Monte Carlo unde a risipit bruma de avere lăsată moștenire de tatăl său și s-a îndreptat spre alte zări.

În ziua de 23 decembrie 1913 debarca la New York.

Cheltuind puținii bani pe care-i avea la el în momentul debarcării, a fost silit să devină barman într-o cafenea, apoi spălător de vase într-un mic restaurant.

Ajunsese la un moment de răscruce — voia chiar să se sinucidă — cînd a întîlnit pe străzile New Yorkului un prieten prin ale cărui relații a izbutit să capete un angajament ca dansator într-un mic bar de noapte, cabaretul Maxim.

Timp de doi ani, Valentino a străbătut America dansînd pe numeroase scene și dînd chiar lecții tinerelor provinciale.

În sfîrșit, se pare că norocul îi zîmbește. Impresarul său îi propune să plece în California.

Dar acolo, o nouă decepție. Trupa se destramă din motive financiare. Valentino este nevoit să ducă viața mizeră a figuranților care trăiesc de pe o zi pe alta, veșnic în căutare de lucru. Timp de opt luni nu-l remarcă nimeni. Iată însă că, la capătul acestui răstimp, regizorul Emet Flynn este impresionat de fru-

museţea tînărului măsliniu care-şi interpretează cu mare uşurinţă rolişoarele ce i se dau şi-i încredinţează un personaj important în *Fecioara mireasă*. Consecinţa ? Are loc prima schimbare de nume : din Rodolfo Guglielmi, Rodolfo di Valentino.

După o serie de filme, se iveşte rolul din *Cei patru cavaleri ai Apocalipsului*, după celebrul roman al lui Vicente Blasco Ibañez.

Este semnalul de pornire a adevăratei cariere a lui Valentino. Nicicînd pînă atunci un film nu repurtase un succes atît de mare, nicicînd pînă atunci vreun actor nu se lansase atît de fulgerător. În cîteva săptămîni, numele lui Valentino — cu desăvîrşire necunoscut pînă atunci — deveni sinonim cu succesul, cu frumuseţea, cu eleganţa. Dintr-o singură lovitură, egalul celor mai mari artişti ai ecranului.

Toate filmele turnate după aceea, în ciuda valorii lor inegale, au atras mulţimile de cinefili prin magnetul exercitat de numele starului principal de pe afiş : *Eugenie Grandet*, după Balzac, cu Alice Terry ; *Dama cu camelii*, după Dumas-fiul, cu Alla Nazimova ; *Şeicul* cu Agnes Ayres ; *Morane marinarul* şi *Dreptul de a iubi* cu Gloria Swanson ; *Arene însîngerate*, după romanul lui Vicente Blasco Ibañez, cu Nitta Naldi şi Lila Lee ; *Tînărul rajah*, *Domnul Beaucaire* cu Paulette Duval ; *Hanul roşu*, după Balzac ; *Vulturul negru*, după Puşkin şi *Fiul şeicului* cu Vilma Banky, ultimul său film.

Biruise ! Viitorul, un covor presărat cu flori, se așternea în calea sa. Cînd, pe neașteptate, s-a dezlănțuit drama. Rudolph Valentino este transportat la o clinică din New York. Diagnosticul : apendicită ulceroasă, complicată cu pleurezie infecțioasă și endocardită septică. Se încearcă o operație, dar nimic nu mai poate opri deznodămîntul.

La numai 31 de ani, frumosul, irezistibilul, fermecătorul Rudolph Valentino trecea în lumea umbrelor, lăsînd în urma lui milioane de păreri de rău sincere și o pleiadă de admiratoare neconsolate, care aveau să-i întrețină cultul de-a lungul unei întregi generații...

„Rudolph Valentino era un mare artist. Moartea lui ne-a zguduit adînc pe noi toți cei ce am supraviețuit prodigioasei sale cariere. Prin el, cinematograful a pierdut o personalitate remarcabilă" — spunea Adolph Zukor, președintele companiei Paramount.

„Publicul îl cunoștea și-l iubea pe Valentino ca artist, noi îl cunoșteam și-l iubeam ca om" — afirma actorul Richard Dix.

Partenera lui, Vilma Banky, mărturisea că „jucînd cu Valentino am învățat ce înseamnă curtoazia și considerația unui partener".

John Barrymore deplîngea astfel moartea lui Valentino : „Era un om nespus de prietenos și un artist rafinat. Vorbind din punct de vedere artistic, moar-

tea lui Valentino trebuie socotită ca o pierdere foarte mare."

Lionel Barrymore îi consacra următoarele cuvinte : „Rudolph n-a murit. Personalitatea lui s-a transformat pur și simplu într-o figură a istoriei, căci în istoria ecranului el va viețui de-a pururi ca unul dintre cei mai mari artiști."

Charles Chaplin era de părere că „moartea lui Valentino constituie una din cele mai mari tragedii din cîte s-au desfășurat în istoria cinematografului."

Louis B. Mayer, președintele companiei Metro Goldwyn Mayer : „Serviciul făcut omenirii de către Rudolph Valentino este imens. El a adus fericire unor suflete bolnave și bucurie inimilor triste care nu aveau altă plăcere pe lume."

„Plîng dispariția lui nu numai pentru un talent adevărat, ci și pentru un prieten sincer și sigur.". Semnat : Erich von Stroheim.

„Fie ca miile de gînduri și de rugi ale milioanelor de făpturi ce l-au iubit pe Rudi să-l ajute pe calea spre Marele Necunoscut. Ca prietenă personală și ca admiratoare, umila mea rugă îl urmează pe această cale." Astfel se exprima, la moartea lui Valentino, Gloria Swanson.

După moartea lui Valentino, au circulat o mulțime de „șoapte" menite să-l arate pe marele idol sub un alt aspect decît cel știut de pe ecran.

Se spunea că era un om simplu, sfios, timid mai ales cu femeile.

„Unul din lucrurile care-mi plac, se confesa el, în nenorocita-mi ursită care mă osîndește să fiu neapărat frumos în toate filmele mele, este că puțini oameni mă recunosc pe stradă. Totuși, odată, la Coney Island, am fost aproape recunoscut. Două fete care treceau pe lîngă mine au început să șușotească. Una din ele spuse : «Ia te uită, nătărăul ăsta a vrut să-și facă un cap ca al lui Valentino !»"

Deci, nu era tipul cuceritorului, ci un om destul de sfios. Nutrea adesea sentimente profunde pentru femei pe care le considera doar camarade și cărora nu cuteza să le mărturisească natura simțămintelor sale. Dar la baza aparentei sale nepăsări, era o mare pudoare.

„Dacă n-aș fi Valentino de pe ecran, spunea el, aș putea să-mi exprim gîndurile și să cred ceea ce mi se spune. Dar nu pe mine mă iubesc cele ce cred că mă iubesc, ci paiața de pe pînză... Ce fericit e Lon Chaney ! Ah ! De-aș putea și eu să joc un rol de compoziție sau unul de comedie !... În loc de asta, trebuie să-mi rostogolesc mereu ochii și să zîmbesc forțat. Ce n-aș da să pot face giumbușlucuri sau să-mi pun un nas fals."

„Ceea ce visez, spunea el intimilor, este un cămin cu o soție iubitoare care să nu joace cinema și să mă aștepte în fiecare seară înconjurată de copiii mei ! Dacă mă voi însura, sper să fie o fată simplă și cin-

stită pentru care aș face totul s-o știu fericită. N-aș vrea ca ea să aibă alte griji decît cele ale căminului și familiei sale. Dar mai există oare astfel de soții pentru un nenorocit de șeic al cinematografului ?"

Bunătatea lui Valentino era recunoscută. O umbră de îndoială îl făcea să fie sceptic asupra sincerității oamenilor.

„Dacă ai cunoaște lumea ca mine, declara el unui prieten, te-ai convinge că sînt îndreptățit ca, atunci cînd vine cineva să mă vadă pentru un motiv oarecare — un necunoscut — să-l întreb, după ce mi-a lăudat talentul și succesele : «De cît ai nevoie ?»"

Spre a scoate mai bine în evidență impresia profundă stîrnită de dispariția lui Valentino în rîndurile admiratoarelor sale, un ziarist relata cazul unei femei care se îmbrăcase în negru și care, întrebată de o prietenă după cine poartă doliu, ar fi răspuns :

— Cum, nu știi că a murit Valentino ?

— Ei și ce legătură ai tu cu moartea lui ?

— Mi-a fost nespus de drag și moartea lui îmi lasă un gol în suflet pe care nimeni nu-l va putea umple.

— Cred că e ceva ridicol, dacă nu teatral...

— Nici una, nici alta... Nu l-am cunoscut pe Rudi decît pe ecran, dar mi-a dat atîtea emoții, prin el mi-am făurit atîtea vise și am fost atît de fericită încît merită să-i deplîng moartea cîteva zile...

— Dar lumea ce zice ?

— Nu-mi pasă... Poate ea să-mi dea ceea ce mi-a dat el ?

În legătură cu viața sa particulară, se pare că, după orele de muncă, Valentino nu cunoștea alte distracții decît mici plimbări prin împrejurimile Hollywoodului sau cu mașina la Los Angeles, însoțit de prieteni.

Se povestea că într-una din acele plimbări ar fi cunoscut-o pe Jane Acker de care s-a îndrăgostit fulgerător și chiar a doua zi s-au căsătorit.

Dar — lovitură de teatru ! — în noaptea nunții, mireasa a fugit. A urmat divorțul intentat, firește, de Valentino, care după aceea s-a căsătorit cu o altă americană foarte bogată, Winifred Hudnutt, cunoscută la Hollywood sub numele de Natașa Rambova.

A treia soție urma să fie — susțineau zvonurile — Pola Negri. Se povestea că, pe patul de moarte, Rudi ar fi avut numele ei pe buze.

Iar Robert Florey, în încheierea monografiei Polei Negri, vorbind despre această idilă, scria :

„Viața furtunoasă a lui Valentino avea să se termine într-un fel neprevăzut și romantic. Lumea întreagă trimise mesaje la căpătîiul muribundului, iar Pola Negri jucă marea scenă a neconsolatei. Reținută, în timpul maladiei lui Rudi, în studiourile Lasky unde turna *Hotel Imperial*, avu (prin cablu, telefon sau radio) cuvinte sublime à la d'Annunzio. Se duse la New York pentru a lua parte la înmormîntare și purtă

doliu. Amintea, în rolul ei de văduvă cu atitudini suprem estetice, de Isadora Duncan cînd își pierduse cei doi copii înainte de război. Un biet muritor s-ar fi comportat mai simplu... dar cum putem noi să judecăm *aceste ființe excepționale* ale căror atitudini și gesturi sînt amplificate, care trăiesc într-un soi de hipnoză pe culmile unde le-au așezat mulțimile !"

◆

Ivan Mosjoukine !

Un alt nume cu rezonanță în amintirea generațiilor trecute căruia istoria cinematografică — și această istorie, cu sau fără voia noastră, este făcută din imagini de actori și din nume de autori — îi va păstra un loc cu totul aparte.

A fost unul din idolii mulțimilor și cîteva dintre succesele sale au devenit memorabile. Dar se pare că imaginea sa nu s-a amestecat niciodată cu celelalte popularizate de sălile obscure.

Mosjoukine avea talent, foarte mult talent, însă imaginea sa avea geniu. Prin ceea ce reprezenta și exprima — o vitalitate stranie —, această imagine făcuse din Ivan Mosjoukine o personalitate unică.

Devenise un clișeu, un loc comun faptul că actorul avea o flacără vie în el. Dar prin ce altă imagine plastică ar fi putut fi exprimată acea lumină mereu schimbătoare din ochii săi, acel amestec elegant și înspăimîntător de înger și demon, acea răceală rareori atinsă trădînd o exaltare monstruoasă, acea demnitate și acele slăbiciuni, tendința sa de a împinge

pasiunile pînă la capăt, rîsul său spontan asemănător unei străfulgerări, tot registrul său de instincte și de atitudini, de gesturi și de imobilități, de nuanțe și de fatalități care — atunci cînd se simțea în largul său într-un rol — făceau din el, prin supleţea temperamentului, echivalentul unui Serge Lifar în dans, iar pentru tulburarea lăuntrică, fratele îndepărtat al lui Paganini cînd ținea vioara și arcușul în mînă.

Mosjoukine nu putea fi comparat cu celelalte divinități — un Valentino, un Novarro. El era cu totul altceva. Unii au încercat să explice complexitatea personalității sale și atracția deosebită pe care o exercita prin faimosul „farmec slav".

În 1939, revista de cinema „Pour Vous" publica un fragment din memoriile inedite pe care Ivan Mosjoukine le scrisese înainte de plecarea sa în America în 1926.

„Viața nu se desfășoară ca un balot de stofă — spunea Mosjoukine — sau ca un sul de hîrtie cu o mișcare continuă și regulată. Nu, viața seamănă mai degrabă cu o carte ale cărei pagini s-ar întoarce singure, mai mult sau mai puțin repede, cu pauze între două episoade sau chiar, uneori fără necesitate aparentă, în mijlocul unor capitole.

Mă aflu într-una din aceste pauze logice, rezonabile : termin ultimul film pe care-l am de turnat în Franța ; am semnat un angajament cu o mare firmă americană ; mîine — peste cîteva zile sau peste cîteva săptămîni — mă voi îmbarca spre a traversa Atlanticul. Un capitol din viața mea s-a încheiat, un altul

începe ; e foarte indicat deci momentul pentru o incursiune în trecut, spre a revedea etapele parcurse. Oh ! e uşor... Nu trebuie decît să închid ochii şi trecutul se desfăşoară prin faţa mea...

Trecutul ! Pentru mulţi, trecutul este alcătuit din mii de amănunte ale copilăriei lor... Pentru mine, trecutul nu este un lucru atît de îndepărtat. Trecutul, cel de care îmi aduc aminte, nu depăşeşte ziua în care am început să devin eu însumi, să muncesc pe tărîmul pe care-l alesesem în mod deliberat şi tainic, împotriva dorinţei părinţilor mei.

Această dorinţă a lor era să devin avocat şi, timp de doi ani, după ce am absolvit liceul, am urmat cursurile facultăţii de drept din Moscova. Trecusem chiar cu succes primele două examene cînd, în timpul vacanţei ce a urmat celui de-al doilea an de studiu, ispita pe care o simţisem născîndu-se în mine cu mulţi ani înainte şi care s-a dezvoltat încet a devenit irezistibilă. Voiam să devin actor, să apar pe scenă, să redau în fiecare seară o altă personalitate, să exteriorizez sentimente exaltate şi idei generoase, într-un cuvînt să fac teatru, aceasta era ispita împotriva căreia mi-am dat seama că nu mai puteam să lupt. Am făcut deci, în taină, toate pregătirile, fără a spune un singur cuvînt părinţilor mei care, eram sigur, nu m-ar fi lăsat niciodată să cedez înclinaţiei mele. Ziua cînd a trebuit să mă întorc la Moscova şi să reiau cursurile facultăţii de drept a sosit. Mi-am luat rămas bun de la părinţii mei şi m-am urcat în

tren ca un băiat cuminte. O strîngere bizară de inimă mă făcea să simt importanța gestului pe care-l săvîrșeam, dar citeam pe chipurile celor ce mă înconjurau atîta încredere, încît mă și felicitam pentru iscusința cu care îmi jucam rolul.

Trenul s-a pus în sfîrșit în mișcare... Fluturam batista. Grupul în care se aflau părinții mei pe peronul gării se micșoră, dispăru. Eram singurul stăpîn al destinului meu. Nu încercam nici un sentiment de remușcare.

Trenul mersese cîteva ore, ajungînd în gara în care trebuia să-l părăsesc dacă voiam să continui drumul pe care o pornisem. Fără cea mai mică șovăială, am sărit din vagonul meu și m-am urcat în trenul care mergea spre Kiev. Acolo se afla trupa din care făcea parte un băiat pe care-l cunoscusem la Moscova cu o iarnă înainte și rămăsesem de atunci în corespondență. Printr-o scrisoare recentă mă informase că vorbise despre mine directorului său și că puteam să mă prezint.

A doua zi, semnam angajamentul cu directorul micului ansamblu, ceea ce mi-a procurat cele mai puternice sentimente de mîndrie din viața mea. Urma să primesc cincisprezece ruble pe lună. Convins că viitorul îmi era astfel asigurat, am trimis părinților mei o telegramă prin care-i anunțam că, în loc să urmez pe cheltuiala lor facultatea de drept, eram de aci înainte în măsură să-mi cîștig singur existența. Nici nu mă îndoiam că această veste nu le va stîrni entuziasmul. De aceea nu m-a mirat deloc cînd am

primit o scrisoare în care, conform regulilor, mă făceau cu ou și cu oțet și îmi aduceau la cunoștință că, într-un viitor după părerea lor foarte apropiat, lihnit de foame, îmi voi da seama de greșeală și mă voi întoarce spășit cerînd iertare.

Viața în trupa noastră era foarte aspră. Cu atît mai aspră și mai precară cu cît în Rusia așezările importante se găsesc la mari distanțe una de alta și noi trebuia să dăm reprezentații în sate, unde știam dinainte că nu vom putea să atragem mai mult de treizeci sau patruzeci de spectatori.

În sfîrșit, după doi ani de peregrinări prin țară, am avut șansa să fiu angajat la Teatrul Popular din Moscova. Acolo, am jucat piese într-adevăr interesante ai căror autori erau maeștrii mai multor generații și se numeau : Dostoievski, Henry Bernstein, Henry Bataille, Oscar Wilde..."

Aci se sfîrșește fragmentul din memoriile lui Ivan Mosjoukine al cărui debut pe ecran s-a produs în 1911. După o serie de roluri de succes, în 1919 își începe în Franța o nouă carieră marcată de creații remarcabile, printre care : *Kean, Feu Mathias Pascal,* după Pirandello, *Michel Strogoff,* după Jules Verne, *Casanova, Diavolul alb.*

În 1927, în culmea celebrității, pleca în America.

Acesta a fost sfîrșitul lui Ivan Mosjoukine : ceea ce n-au reușit să distrugă din personalitatea actorului o serie de cineaști a spulberat apariția filmului vorbitor.

N-a corespuns noilor condiții impuse actorilor, printre care cunoașterea limbii era un element esențial. Progresul tehnic l-a sortit uitării. Ultima lui apariție a fost într-un episod din *Nitchevo*, episod care s-a tăiat la montaj.

Pentru Mosjoukine nu mai existau decît roluri de figurație.

Gloriosul star care avusese, la un moment dat, lumea întreagă la picioarele sale, a murit de tuberculoză într-un sanatoriu din Paris, sărac, sărac, sărac și aproape singur.

◆

Gloria Swanson a fost o altă figură ilustră a cinematografului mut.

J. G. Auriol amintea, într-un reportaj publicat prin 1940, cum a pătruns în cinematograf această „divă" despre care s-a vorbit întotdeauna cu admirație pentru spiritul ei de independență, pentru inteligența și talentul ei.

În 1915, o fetișcană cu nasul în vînt, a venit la Mack Sennett să-i ceară de lucru. Celebrul creator de comedii i-a privit cu luare aminte rochia ieftină, pălăria fistichie, o imitație a modei pariziene, în sfîrșit picioarele fine, ochii mari, limpezi, părul bogat: „Cred că vei putea să faci carieră în cinematograf, a conchis el, vino mîine la orele opt, să-ți dau un rol."

Dar ea nu s-a prezentat la opt, ci la unsprezece, foarte veselă și zîmbitoare: „Am fost atît de fericită

ieri că mi-ați promis de lucru încît m-am măritat..." și miss Swanström, devenită pentru Hollywood Gloria Swanson, îi prezentă lui Mack Sennett un băiat voinic, de două ori mai înalt decît ea și nu prea bine pieptănat. Era Wallace Beery.

După ce Gloria a aruncat un număr suficient de tarte cu frișcă și și-a arătat formele în cochetele costume de baie ale „fetelor care se scaldă" din comediile lui Sennett, un producător important i-a propus 150 de dolari în loc de 35 cît cîștiga în farsele lui Sennett. Gloria își oferi numaidecît o trăsură, mobilă, toalete scumpe, totul pe credit, angajîndu-se să plătească rate de cîte 200 de dolari pe săptămînă din cei 150 pe care-i primea...

Cecil B. deMille a distribuit-o apoi în filmul *Admirabilul Crichton* și astfel un nou personaj și-a făcut apariția pe ecran : o femeie ciudată, scăpărătoare, împodobită cu mantouri de pene, cu furouri cu paiete, cocoțată pe tocuri de zece centimetri și care se scălda în piscine de onix.

În *Calvarul doamnei Belleroy* (unde Valentino îi era partener), în *Zaza* și în alte zece filme, era frumoasa divorțată, mama îndurerată care-și caută uitarea în petreceri, dansatoarea cu inima zdrobită care se străduiește să pară fericită, bogata moștenitoare împovărată de milioane. Tineri frumoși o scăpau de la moarte pe marginea prăpastiei, o salvau de la înec. Îndrăgostiți tomnateci o atrăgeau în cabinetele lor particulare, ca îi respingea și fugea în noapte, cu frumoasa-i rochie sfîșiată, pentru a se refugia înlă-

crimată la pieptul omului pe care nu încetase nici o clipă să-l adore...

Ambiţioasă, îndrăzneaţă, excesivă în toate, voluntară pînă la duritate, ieşea la suprafaţă cu o strălucire fascinantă din acea lume a filmului, unde lucrurile se aranjau, unde frumuseţea rămînea intactă. Numele Gloriei Swanson evoca toate extravaganţele posibile : apărea în rochii făcute din cozi de hermină ; un miniaturist îi picta în fiecare dimineaţă pe picioare motive decorative ; purta pe frunte o stea de catifea neagră...

Încetul cu încetul, talentul ei s-a îmbogăţit şi i-a permis să se înnoiască.

Fosta *bathing beauty* a lui Mack Sennett izbutise. Domnea în America asemeni unei regine cu mulţi supuşi. Ea şi Pola Negri aveau diferende ca nişte suverane.

În toată lumea, nenumărate tinere îi invidiau umerii largi, îi imitau surîsul, îi copiau rochiile, se simţeau încurajate să-i urmeze exemplul. Într-adevăr, nu era unul din acele succese care par extraordinare din pricina unei frumuseţi incomparabile sau unor împrejurări neobişnuite, ci mai degrabă era cazul unei femei în realitate micuţă, cu un nas imposibil, un cap prea mare faţă de corp, cu picioarele lungi, dar care reuşise prin farmec, muncă, vitalitate, abilitate să-şi valorifice defectele ca şi calităţile. Gloria deveni, la un moment dat, marchiza de la Falaise. Paramount îi oferi 20 000 de dolari pe săptămînă. O alta s-ar fi declarat mulţumită cu acest titlu,

cu averea acumulată prin glorie. Totuși, Gloria riscă totul. Refuză să semneze noul angajament, își acordă un an de libertate, apoi se întoarse la Hollywood spre a-și conduce propria societate de producție, ceea ce uimi pe toată lumea.

Între timp, alți idoli își făcuseră apariția și creația ei din *Sadie Thompson* nu avu un succes prea mare. Îl angajă pe Erich von Stroheim să regizeze *Queen Kelly,* dar caracterele lor voluntare se înfruntară astfel încît, rămasă neterminată, realizarea îi aduse o pierdere de 750 000 de dolari. Risipise tot ce cîștigase. Privind înapoi, revedea desigur anii de succes dar în același timp ani devorați de o muncă neîntreruptă, publicitatea, necesitatea de a face față, de a-ți plăti datoriile, de a plăcea publicului. Fără îndoială că ar fi vrut să abandoneze totul, să cedeze în sfîrșit și să trăiască modest, în liniște.

Dar era prea obișnuită să lupte, să joace totul pe o carte, să se încreadă în hazard și în ea însăși. La apariția vorbitorului, își vîndu apartamentul somptuos din Manhattan și se puse iar pe treabă, turnînd *The Trespasser, What a Widow, Indiscreet.*

Cu aceste ultime două comedii, inegale dar strălucitoare, Gloria atrase din nou norocul de partea ei. Mereu tînără, îmbrăcată cu gust, animată de o veselie nouă, de un antren neobosit, înzestrată cu o voce fermecătoare, își recuceri publicul și-și restabili aproape situația.

Dar, din nenorocire sau din fericire pentru ea, curajoasa americană de origine nordică gustase din dul-

cvața țărilor mediteraneene. Voise să fie regină și fusese : acum visa să redevină, păstrîndu-și în același timp libertatea de a trăi după pofta inimii. Era totodată prea tare și prea slabă.

Puternică, stîrnise animozități adînci ; i se pîndea de multă vreme degringolada și, la primele eșecuri, dușmanii îi boicotaseră filmele, în timp ce rivala ei nr. 1, Constance Bennett, îi lua soțul, al patrulea.

Slabă, dorea să păstreze fericirea de a iubi. Trebuia atunci să renunțe la gîndul de a părea slabă.

Luptătoarea care nu se recunoștea învinsă trebuia distrusă. Învinuită de a-l fi despărțit pe Herbert Marshall de soția sa, fu pusă la index. Mii de membre ale cluburilor feminine yankee amenințară că vor sfîșia pînzele ecranelor pe care va mai apărea păcătoasa.

Jucătoare abilă, acceptă să se retragă, să trăiască în umbră, fericită...

În 1950, Gloria Swanson reapărea pe ecran într-un film cu caracter autobiografic, *Sunset Boulevard,* faimosul bulevard al Hollywoodului, în care era descris destinul tragic al unei foste mari celebrități a ecranului, condamnată să trăiască într-o lume iluzorie a ei, într-o lume de mult apusă...

Curaj ? Sfidare ? Sau amîndouă laolaltă.

◆

În 1921, într-un film oarecare al lui Mack Sennett, intitulat *Idolul satului* și avînd în rolul principal pe Ben Turpin, celebrul comic cu privirea sașie, apărea

pe generic, printre ultimii interpreţi, un oarecare Ramon Samaniegos.

Acesta avea curînd să dispară, pentru a lăsa locul lui... Ramon Novarro.

Ramon Novarro !

Visul nemărturisit al atîtor tinere şi romantice suspinătoare...

Trăsături regulate, armonioase, părul negru ca tăciunele, scăldat în briantină, privirea aprigă, focoasă a mexicanului de profesie *lover*... Eroul care se avîntă în galopul calului cu iubita lîngă el, după un voluptuos tango !

Se poate afirma că, la un anumit moment al carierei sale, era cunoscut în lumea întreagă.

Se născuse cu puţin înainte de 1900 în Mexic, în orăşelul Durango.

Tatăl său era dentist în acest orăşel, posedînd o locuinţă destul de confortabilă. Ramon avea trei surori şi o mamă foarte afectuoasă, muziciană şi romantică ; pe vremuri, jucase puţin teatru, înainte de a se căsători şi păstrase din acel trecut gustul pentru muzică, atracţia pentru poezie. Se poate spune deci că, încă din copilărie, viitorul star a trăit într-o atmosferă în care poezia, cîntul şi dansul — vorbind despre dragoste, despre răpiri, despre pasiuni nebuneşti — se aflau la loc de mare cinste.

Cîtva timp, tatăl lui sperase să-şi vadă fiul călcîndu-i pe urme. Dar dîndu-şi seama că în viaţa tînărului muzica devenise principala preocupare, renunţase de bună voie să-şi mai facă iluzii.

După un timp, Ramon își schimbă ideile, începînd să se intereseze de dans : mai mult decît chitara, mai mult decît cîntul, dorința de a dansa puse stăpînire pe el. Dansă la un bal, apoi la altul, pînă ce tot tineretul din Durango începu să-l cunoască pe Ramon Samaniegos, fiul dentistului, tînărul și talentatul dansator de tangouri.

Între timp, după ce țipase puțin, tatăl se împăcase cu ideea că fiul său își va consacra viața Terpsichorei. Dealtfel, Mexicul trăia iar o perioadă tulbure, familia Samaniegos își pierduse o bună parte din avere și deci Ramon trebuia să se gîndească la valorificarea însușirilor sale pentru a-și asigura existența.

După o matură chibzuință, se hotărî : va pleca la New York, va dansa, va deveni celebru și bogat... Mama sa, care avea o încredere nemărginită în steaua lui, îl și vedea ducînd o viață fastuoasă în feericul New York.

Totuși, realitatea s-a dovedit a avea alt chip... În ciuda tinereții, a farmecului și a aptitudinilor sale pentru dans și cîntec, Ramon nu găsi nici un angajament. Dar, fiindcă trebuia să trăiască, viitorul Ben-Hur se angajă la un „bar automat".

Se ivi o zi ceva mai fericită : i se oferi un rol într-o trupă de artiști ambulanți care cutreiera Statele Unite. Ramon figura în dublă calitate : ca „dansator vedetă" și ca „violonist virtuoz".

Ramon era tînăr ; această viață agitată, cu sosiri la căderea serii, cu repetiții în grabă, o oboseală co-

pleşitoare, somn întrerupt de trenuri ce trebuiau schimbate, nu-i displăcea. Dansă la New York, la Boston, la Pittsburg, la Chicago, la San-Francisco. Trupa hotărî să se oprească ceva mai mult timp în California. Ramon se simţea acolo aproape ca acasă. Vegetaţia exuberantă îi amintea de Mexicul natal şi, fără îndoială, amprenta lăsată de Spania pe acele meleaguri contribuia şi ea la senzaţia de *at home*.

Ajunseseră la Los Angeles într-o seară şi aveau să rămînă acolo trei săptămîni. Localul unde urma să se desfăşoare reprezentaţiile prezenta un aspect deprimant : o cafenea de tip clasic dintr-un cartier sărăcăcios.

Totuşi, acolo a apărut pentru prima oară norocul. Îşi terminase tocmai numărul cînd un om s-a apropiat de el. Era proprietarul celui mai mare dancing din Hollywood ! L-a întrebat ce pretenţii ar avea ca să danseze în localul lui... în cel mai select local din Hollywood. Contractul a fost semnat pe loc şi astfel viaţa lui Ramon a cunoscut o nouă etapă.

Îşi făcu debutul. Dansa deci tangouri în faţa protipendadei Hollywoodului. Obţinu succes, dar, în treacăt fie spus, un alt dansator cucerise de asemenea sufragiile publicului : un foarte frumos tînăr italian, cu ochi migdalaţi de prinţ oriental : se numea — pentru puţină vreme ! — Rodolfo Guglielmi !... Ramon Samaniegos avea deci un concurent serios.

Dar Rodolfo era deja cunoscut atît ca dansator cît şi ca actor, în timp ce Ramon trecea drept un anonim la Hollywood.

Aci se plasează momentul decisiv din viața tînărului. Pînă atunci nu se sinchisise de cinema : acesta avea totuși să intre în viața lui, schimbînd totul, transformîndu-i viața, aducîndu-i faima !

Era o seară ca toate celelalte. Dansa. Sala, aproape plină. La o masă, un tînăr brunet, însoțit de o foarte frumoasă femeie blondă : perechea părea să aibă tot timpul privirea ațintită asupra lui. După terminarea numărului, Ramon, invitat, se apropie de masa lor : tînărul brunet era celebrul regizor Rex Ingram ; tînăra și frumoasa blondă, soția lui, Alice Terry.

Rex Ingram turna pe atunci filmul rămas celebru *Cei patru cavaleri ai Apocalipsului* și avea nevoie de un tînăr latin pentru un rol secundar. Ramon îi plăcuse și, deși era cu totul lipsit de experiență, îl angajă.

Vedeta principală a filmului era Rodolfo Guglielmi, altfel spus Rudolph Valentino. Pentru acesta a însemnat triumful.

Pentru Ramon, zarurile fuseseră aruncate. Rolișorul se dovedi suficient de edificator asupra posibilităților sale de actor. Înainte de a continua, Rex Ingram îl rugă să renunțe la numele de Samaniegos, care era dificil de pronunțat pentru americani ; noul său nume, scurt și sonor, suna mult mai bine : Novarro !

Astfel, Ramon Novarro începea o carieră plină de succese. După *Cei patru cavaleri ai Apocalipsului,* Rex Ingram l-a distribuit în *Rupert de Hantzau.* Tot în regia lui Ingram, a apărut apoi în *Suprema întîlnire*, obținînd un mare succes în rolul unui tînăr ofi-

ţer francez. Din ziua aceea, multe spectatoare au început să se intereseze de el. A urmat *Where the Pavements end*, povestea unui tînăr indigen de care se îndrăgostea Alice Terry, dar prejudecăţile rasiale izbucneau brutal despărţindu-i pe cei doi îndrăgostiţi. Acest film i-a netezit lui Novarro, în America, drumul spre glorie.

Încîntat de descoperirea făcută în persoana tînărului dansator, Rex Ingram voia să-i ofere prilejul unei afirmări spectaculoase. Aceasta s-a petrecut odată cu prezentarea filmului *Scaramouche*, unde Ramon întruchipa pe tînărul erou îndrăgostit de libertate care-şi înflăcăra poporul cu vorbele sale, se urca pe cal şi se ducla ca un muşchetar focos.

Rex Ingram plecînd în Franţa, Ramon Novarro semnă un contract pe o perioadă foarte îndelungată cu Metro. Avea să turneze, pentru început, un film în regia lui Fred Niblo. Popularitatea sa atinsese un grad foarte înalt, se bucura de un angajament avantajos, viaţa îi surîdea. În puţini ani, parcursese un drum uriaş. Totuşi, îl aştepta o glorie şi mai mare, atît de strălucită, încît să nu mai existe colţ de lume în care numele său să nu trezească interes.

Primul film la Metro a fost *Guerrita* sau *Thy Name is Woman*, cu Barbara La Marr, în care Ramon Novarro interpreta un tînăr ofiţer tirolez, iar partenera sa o seducătoare ţărăncuţă. Filmul a avut un mare succes. Următorul, turnat sub bagheta regizorală a lui Christy Cabanne, s-a intitulat *Cadeţii mării* şi a con-

stituit un prilej pentru actor de a-şi dovedi calităţile necunoscute pînă atunci de june-prim de comedie modernă.

Momentul de culme al carierei avea să vină puţin după aceea : Ben-Hur ! M.G.M. a investit o sumă fabuloasă în drepturile de transpunere a cărţii, deoarece intenţiona să realizeze o superproducţie cu totul ieşită din comun.

Dar în calea realizatorilor s-au ivit de la început o serie de dificultăţi. Prima şi nu cea mai mică a fost alegerea lui Ben-Hur. Era nevoie de un artist foarte frumos, înzestrat nu numai cu calităţi dramatice, ci şi sportive. S-a organizat un referendum la care s-au primit răspunsuri foarte diferite. În cele din urmă, George Walsh, un star cam demodat, a obţinut rolul. Era frumos, atletic, emoţionant, dar nu mai era tînăr; Ben-Hur trebuia să apară sub trăsăturile unui adolescent... În sfîrşit, echipa alcătuită se îmbarcă şi plecă să lucreze în Italia.

În timpul acesta, Ramon Novarro îşi vedea liniştit de treabă, turnînd *Cadeţii mării.*

Era aproape de sfîrşit cu filmările, cînd veşti foarte proaste începură să sosească din Italia. Turnarea lui *Ben-Hur* şchiopăta ! Unii artişti se îmbolnăviseră, capitalurile se epuizaseră, filmul înainta în pas de melc. Atunci M.G.M. luă o hotărîre eroică : chemă înapoi pe actori şi pe regizor, iscăli contracte noi, distruse tot ce se făcuse pînă atunci şi o luă de la capăt. De data aceasta, regia va purta semnătura lui Fred Niblo, iar Ben-Hur avea să fie... Ramon Novarro !

A fost o întreprindere de proporții uriașe, care a necesitat doi ani de zile spre a fi dusă la bun sfîrșit. În afară de Fred Niblo, alți doi regizori figurau pe generic : Christy Cabanne și Al. Rabosch, care turnau scenele de mai mică importanță, în timp ce Niblo gira pe cele de mare amploare.

Realizarea bătăliei dintre galere a avut loc la Livorno și pentru ea s-au cheltuit sume uriașe. Flota cuprindea nu mai puțin de patrusprezece unități, printre care marea galeră romană măsurînd 75 de metri în lungime. Era cît pe-aci ca lupta navală să se termine tragic : unsă cu ulei și benzină, galera luă foc, așa cum era prevăzut ; dar un vînt violent care... nu figura în scenariu s-a iscat pe neașteptate și, în mai puțin de jumătate de oră, galera principală s-a scufundat. Figuranții abia au avut timp să sară în apă și au fost salvați de șalupele alertate. Douăzeci și patru de aparate au înregistrat scenele de luptă și a fost nevoie de peste două luni pentru turnarea secvențelor maritime. Diferite scene de interior s-au lucrat în studio, la Roma. Cursa de care romane trebuia, conform planurilor inițiale, să fie realizată tot la Roma, dar din cauza unor dificultăți, reconstituirea s-a făcut la Hollywood. Era un episod extrem de delicat, plin de primejdii și complicații. De mai bine de un an, Novarro și Bushman se antrenau asiduu deoarece era absolut necesar ca ei înșiși să conducă singuri carele, acțiunea nepermițînd nici un trucaj. Trebuia să învețe să conducă cei patru cai, să-i stru-

nească cu biciul, să-i îndemne să ia ocolurile în arena circului. Acesta fusese înălțat special pentru film la Culver City. Opt sute de oameni au lucrat timp de patru luni la ridicarea lui. Măsura 500/140 de metri. Luau parte douăsprezece care, douăsprezece care romane trase fiecare de către patru cai.

Tot Hollywoodul cinegrafic a fost invitat să asiste la turnare în ziua aceea. Spectacolul merita ostenceala, și atunci au fost înregistrate într-adevăr cele mai frumoase scene din *Ben-Hur*. Elanul cailor, cursa nebunească a concurenților, tensiunea așteptării, în sfîrșit ciocnirea ucigașă a carelor conduse de Ben-Hur și Messala, totul a concurat la transformarea alergării într-una din acele „culmi" cinematografice ce nu pot fi date uitării.

După *Ben-Hur*, numele lui Novarro a cunoscut o notorietate strălucitoare. I se adresau scrisori ale căror plicuri nu conțineau decît următoarea formulare simplă : „Domnului Ben-Hur". Era măgulit, copleșit de public, iar presa din lumea întreagă îl proslăvea.

Ramon Novarro, ex-Samaniegos, ajunsese la apogeul carierei sale. Devenise una din acele vedete cărora ziarele le relatau aventurile, declarațiile, vedete condamnate, adesea, să citească numeroase lucruri pe care nu le-au spus, nu le-au gîndit, nu le-au săvîrșit niciodată.

Dar, pe de altă parte, acum își putea alege singur rolurile. Oricît de bizar ar putea să pară, după *Ben-Hur* a turnat comedii : *Un tînăr oarecare* cu Marce-

line Day, unde purta mustăcioară, apoi *O seară la Singapore*, cu Joan Crawford, film de aventuri maritime avînd acțiunea situată cam pe la 1877.

Curînd, condițiile de lucru aveau să se schimbe în mod ciudat. Filmul sonor și vorbitor își croia drum sigur la Hollywood. Metodele de lucru erau schimbate, actorii tremurau în fața redutabilului microfon. Ramon Novarro continuase în tot acest timp să cînte. În afara studioului, își împărțea timpul liber între sport și muzică. Avea o voce plăcută și, fără să viseze un viitor de mare cîntăreț, interpreta foarte frumos arii din opere și operete.

Apariția filmului sonor nu putea deci să-l tulbure, ci dimpotrivă. Era fericit la gîndul că de aci înainte va avea plăcerea să adauge filmelor sale o parte muzicală.

Dar, înainte de a deveni vedetă a cinematografului vorbitor, Novarro a turnat, în regia lui Lubitsch, un film inspirat de celebra piesă germană „Heidelbergul de altădată", cu Norma Shearer: *Prințul student*. După părerea unanimă a criticilor, a fost cel mai fermecător, cel mai emoționant dintre „prinții studenți" care interpretaseră pînă atunci piesa, încadrîndu-se perfect în atmosfera romantică a acesteia.

Părăsind apoi farmecul demodat al Europei dinaintea războiului, Novarro a întruchipat un ajutor de pilot în *Escadra volantă*, cu Anita Page și *Cîntec păgîn*, în regia lui W. S. Van Dyke, realizat în Tahiti, cu Renée Adorée în principalul rol feminin.

Cînta „Cîntecul păgînului" și lumea, cucerită, adopta refrenul.

În 1932, Novarro atingea o nouă culme, jucînd alături de divina Garbo în *Mata-Hari*. După care, pînă în 1950, anul turnării ultimului film, succesele au fost din ce în ce mai puține, din ce în ce mai firave...

Ramon Novarro, urmînd o lege firească, făcea drumul invers, cobora scara pe care urcase atît de triumfal.

Spre deosebire de Valentino care transmisese o vrajă tulburătoare și dramatică, Ramon Novarro ignora amărăciunea, îndoiala, durerea, sădind în inimile admiratoarelor sale visuri calme, mai puțin chinuitoare, mai luminoase.

Cei doi mari cuceritori foloseau fiecare alte arme.

◆

Pola Negri... Rudolph Valentino... Ivan Mosjoukine... Gloria Swanson... Ramon Novarro...

Oare au existat cu adevărat sau sînt doar rodul imaginației noastre ?

Cine mai vorbește astăzi despre aceste vedete, ce mai spun *ele* spectatorilor generației noastre ?

Și totuși, într-o epocă au avut soclurile solide de granit ce păreau sortite eternității...

Vorbind despre un film din epoca de început a cinematografului, un film minunat, dar prea repede uitat, scriitorul Mac Orlan spunea : „În curînd, filmul

se va alătura imaginilor memoriei, tot atît de fragilă ca această bandă de celuloid. După foarte puţin timp, filmele se descompun şi se reîntorc în neant."

Iar vedetele — s-ar putea adăuga — fiind din acelaşi material, urmează acelaşi destin...

◆

Animat tot de gînduri nostalgice, dar mult mai optimist, subtilul regizor francez Marcel Carné — de care se leagă numele lui Michèle Morgan şi al lui Jean Gabin, interpreţii filmelor sale antologice *Suflete în ceaţă* şi *Noaptea amintirilor* — pornea, în 1930, într-un articol din „Ciné-Magazine" în căutarea filmelor pierdute...

„Deşi în fiecare zi se nasc, trăiesc şi mor benzi cinematografice, nu toate sînt sortite să dispară — spunea marele regizor făcînd un scurt bilanţ.

După numai cincisprezece ani de cinematografie, iată, operele de valoare, filmele *clasice*, se îmbulzesc ! — continua Carné. În ordine, a fost *Forfaiture*, prima dată în cinematograful mondial ; apoi seria *Charlot* pe care doar Louis Delluc a sprijinit-o la apariţie. Apoi, filmele lui Thomas Ince ; în sfîrşit, peisajele grandioase şi aerate, westernurile, urmăririle pasionante, aventura şi evadarea. Fără a-l uita pe Mack Sennett, cu umorul său hazliu, cu gustul său pentru burlesc, cu fetele sale în costume de baie, apariţia *sex-appeal*-ului.

Un salt în spațiu : cinematograful suedez, în care elementele naturale joacă un rol de prim plan, se înfățișează ochilor noștri uimiți. Puritatea sentimentelor în *Comoara lui Arne*, lirismul în *Proscrișii*. Epocă în care înfloresc frumoasele legende scandinave atît de scumpe Selmei Lagerlöff...

Seria *Charlot* (Essanay și Mutual) trecuse aproape neobservată (firește, nu putea fi vorba decît de «caraghioslîcuri») cînd au apărut, la scurt răstimp : *O viață de cîine*, *Charlot soldat*, *O idilă la țară*, opere debordante de poezie, de omenie amară și de grație înaripată, ascunse sub bufonerie.

La capătul opus, *Caligari*, viziune demențială de coșmar, preludiul expresionismului german ; apoi *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, *Les trois Lumières*, *La Rue*, *Nosferatu le Vampire*.

Antidotul este tînărul și înaripatul *Semn al lui Zorro* pe care-l turnează în aceeași perioadă Douglas Fairbanks și căruia îi urmează o întreagă serie de același gen, cu eroi de legendă, plini de viață și de tinerețe, surîzători și generoși. Un ideal pentru o generație formată de sporturi.

În Franța, perioada eroică : *Febră* și *El Dorado*, drame de atmosferă de o extraordinară simplicitate de acțiune ; *Crainquebille*, remarcabilă transpunere vizuală ; *Roata*, mină inepuizabilă de găselnițe tehnice : grandoare și copilărie.

Din nou America : tandra și sfîșietoarea *Prima iubire*, cu neuitatul Charles Ray, și mai ales *Opinie pu-*

blică, cea mai perfectă reușită și cea mai umană dramă a ecranului mondial. Nemilos, Chaplin denunță lașitatea și prostia oamenilor, ca și prejudecățile lor stupide, într-o lucrare sinceră izvorîtă din inimă, zămislită din milă și ironie. Această *Opinie publică* avea să exercite o influență considerabilă asupra cinematografului american. Întreaga serie de comedii psihologice ale lui Lubitsch : *Trei femei*, *Comedienele*, *Evantaiul Lady-ei Windermere*, ca și *Femeia de patruzeci de ani* a lui Clarence Brown, precum și filmele semnate de Abaddie d'Arrast și Malcolm Saint-Clair urmau aceeași linie în ceea ce privește observația, finețea și umorul, inspirîndu-se direct din *Opinia publică*.

E oare nevoie să înșiruim toate filmele care au apărut după această perioadă de căutări, de iubire și credință, dintre care unele ne-au făcut să ne manifestăm zgomotos admirația ? Se îmbulzesc sub penița noastră. Cele semnate de : Chaplin, Vidor, Stroheim, Keaton, Brown, Flaherty, Sjostrom, Lubitsch, Stiller, Borzage, Sternberg, în America. Cele ale lui Feyder, Clair, Gance, L'Herbier, Poirier, Epstein, în Franța. Cele realizate de Murnau, Dupont, Pabst, Lang, Czinner, Lupu Pick, în Germania."

În concluzie, Marcel Carné propunea ca din aceste filme, ca și din altele, să se constituie un repertoriu de cel puțin două sute de filme care să fie încorporat producțiilor noi, ținînd seamă că, în fond, principalul

scop al „reluărilor" este acela de a ne oferi prilejul să distingem ceea ce este cinematografic de ceea ce nu este.

◆

Anii s-au scurs, copilul atît de răsfățat dar fără grai a început să articuleze primele cuvinte... Fără îndoială, vorbea ; devenise *talkie*. Dar vorbea prost. Vorbea pe nas ! Avea o voce metalică, cu ciudate note înalte și nu mai puțin bizare accente joase.

Spectatorii, seduși de noutatea invenției, nu-și puteau explica situația altfel decît afirmînd că lucrurile nu erau încă puse la punct, ceea ce dealtfel corespundea unui adevăr absolut.

A fost nevoie de multă perseverență, de tenacitate, de îndrăzneală și de foarte mulți bani pentru a se pune la punct nenumăratele și necontenitele perfecționări care au făcut din filmul vorbitor ceea ce este astăzi. Noua invenție aducea imaginii un progres științific indiscutabil. Adăuga, în plus, sunetul, dar acest sunet era încă de o calitate mediocră, impersonal și, pe deasupra, dificil de captat de la sursă. După cum tot atît de dificil era de transmis, de înregistrat, de reprodus. Reușita primului film vorbitor a avut efectul unui trăsnet în industria cinematografică americană. Este dealtfel un principiu specific american. De îndată ce o invenție a fost probată și se consideră că deschide perspective noi, se trece numaidecît la perfecționarea ei, aplicîndu-i-se metode de lucru inedite. Se aruncă la coș vechiul material care,

de la o zi la alta, nu mai are decît o valoare de piesă de muzeu.

„Încă din prima zi, spune Norma Shearer, una din pionierele cinematografului american, referindu-se la «începuturile vorbitorului», americanii au avut încredere în noua descoperire și, fideli principiului care călăuzește la noi industria și comerțul, de îndată ce s-a întrezărit un viitor noii invenții, fără să mai stea pe gînduri, tehnicienii s-au orientat spre noul orizont al cinematografului : «cuvîntul și sunetul».

N-a fost deloc ușor. În 1929 — cel dintîi an după — cînd am abordat primul meu film vorbitor, *Last of Mrs. Cheyney*, am trăit momentele cele mai penibile din cariera mea de artistă. Nu numai că trebuia să-mi concentrez gîndurile asupra rolului pe care-l interpretam, dar trebuia să țin minte precis locul exact unde urma să mă așez, direcția în care aveam să întorc capul în așa fel încît microfonul, pe vremea aceea fix, să-mi poată înregistra vocea, în timp ce cele trei aparate, închise în cabine nesonore, așezate în linie în fața mea, luau planuri îndepărtate, planuri mijlocii și prim-planuri. Nu era o treabă deloc ușoară. Nu puteai să te ridici sau să te întorci înainte de a fi terminat de rostit textul !

Cîteva luni mai tîrziu, tot în 1929, pentru *Broadway Melody*, s-a realizat un progres notabil. Camera era închisă tot într-o cabină nesonoră, dar de data aceasta mobilă ; după încă vreo cîteva luni, un nou

progres : Lionel Barrymore care turna *Madame X,* folosea, pentru prima oară, un microfon mobil. Dintr-o dată acțiunea filmelor a devenit mai puțin «statică», artiștii nu mai aveau aerul că-și recită textul pe loc. Cînd asist acum la realizarea unui film, nu pot să nu mă gîndesc — văzînd perfecțiunea atinsă de aparatele de înregistrare a sunetului — la anii de căutări răbdătoare, de încercări în care totul era pus în joc pentru a suplini deficiențele aparatelor.

Ce departe sîntem de vremea cînd microfonul era fix, ca și de perioada cînd, stimulați de gîndul de a face un lucru bun, tehnicienii împrăștiau aproape pretutindeni microfoane pe platou, în vaze de flori, în spatele acestora, sub mese, în fotolii, în fundul pălăriei pe care artistul o avea în mînă. Artiștii trebuiau să țină seamă de prezența lor, să nu vorbească mai ales decît pentru ele. Sinceritatea, spontaneitatea jocului se resimțeau. Îți dai perfect de bine seama de acest lucru cînd revezi o bandă din vremea aceea. Observi un fel de stinghereală colectivă la interpreți, o lipsă de naturalețe. Ce departe sînt „vorbitoarele" de astăzi de cele de altădată ! Chiar și accentul ascuțit, metalic, s-a pierdut.

În 1930, Lawrence Tibbett, încadrat de Stan și Bran, cînta în primul film muzical în întregime colorat : *The Rogue Song.* Înregistrarea peliculei a scos peri albi tehnicienilor noștri. În afara faptului că nu stăpîneau încă toate tainele meseriei, aceștia trebu-

iau să facă faţă noilor probleme puse de cîntec. Acum, s-a schimbat metoda. «Cuvintele» sînt înregistrate separat, artistul neavînd a se preocupa de altceva. Cînd joacă nu mai trebuie decît să-şi fredoneze cîntecele. Perfecţionări aduse aparatelor, îmbunătăţiri ale metodelor, sume considerabile cheltuite uneori fără a fi recuperate, invenţii depăşite uneori a doua zi după punerea lor la punct — nimic n-a lipsit evoluţiei filmului vorbitor.

Ideea fiind admisă, propagată, statornicită, se mergea mereu înainte. O comparaţie între *talkie* şi *mut* ar fi însemnat acelaşi lucru ca o paralelă între mersul pe jos şi cel cu automobilul.

Nu-i aşa că prin «credinţă» duci orice la bun sfîrşit ?", — îşi încheia amintirile neuitata Julieta din capodopera shakespeareană.

◆

Cînd filmul vorbitor a împlinit douăzeci de ani, cei opt „mari" ai Hollywoodului s-au întrunit într-un congres şi au hotărît să stabilească o nouă orientare, devenită necesară în urma evoluţiei celei de-a şaptea arte şi mai cu seamă răsturnărilor morale şi tehnice aduse de perioada războiului.

Toate acestea se petreceau în 1946.

S-au rostit atunci multe vorbe frumoase, unele cu însuşiri... profetice, de care nu e lipsit de interes să ne amintim acum, după ce s-au scurs încă trei decenii şi mai bine.

Jack Warner, președintele studiourilor Warner Bros, a spus că războiul ne-a dat o lecție care a revoluționat lumea și va revoluționa deopotrivă producția cinematografică. Tehnica științifică dezvoltată de distrugere va sluji acum la îmbunătățirea condițiilor de viață într-un mod imposibil de bănuit astăzi.

Oare s-a întîmplat așa ? Sau poate că treizeci de ani n-a fost o perioadă suficientă de timp.

Producătorul Samuel Goldwyn prorocea că filmele viitorului vor trebui să dea o imagine realistă a vieții și să reprezinte o fuziune între documentar și ficțiune. De asemenea, vor trebui să fie opera unor scenariști și regizori pricepuți în profesiunea de reporter, capabili să prezinte faptele sub un aspect clar și distractiv.

Adevăr grăit-a profetul !... În parte...

În producția noastră viitoare — era de părere David O. Selznick de la United-Artists — va trebui să ne gîndim mai mult la orașele mici și țările mici. Va trebui să încetăm de a face filme care se adresează în primul rînd publicului din metropolele tentaculare.

Frumos gînd. Din păcate însă...

Trebuie recunoscut cu obiectivitate că toate inițiativele, toate proiectele, toate planurile au fost afectate de condițiile economice imprevizibile în epoca aceea.

Dar să nu rămînem prea mult pe acest tărîm delicat și grav.

Pentru capitolul închinat celei mai romantice perioade din istoria cinematografului — cînd acesta nu prinsese încă grai, dar „vorbea" uneori atît de frumos în imagini — preferăm un final optimist.

Cu atît mai mult cu cît secvența chaplineană care urmează nu este nici ea lipsită de o undă de tristețe...

UN MIT, O LEGENDĂ, UN GENIU : CHAPLIN

◆ Legenda lui Charlot • Scurtă fișă biografică a celui care, deși cunoscuse toate bucuriile vieții, nu era totuși, în adîncul sufletului, un om pe deplin fericit • „Charlie are 50 de ani ! Dar Charlot n-are vîrstă !" • Episoade din viața lui Chaplin, povestite de el însuși • Cînd comicii erau „rudele sărace" ale cinematografului • Marele Chaplin, socotit un „mort-viu" • Un plan gigantic : un scenariu elaborat de cei mai mari scriitori ai lumii • Scandalul stîrnit de *Domnul Verdoux* și replica lui Chaplin : „Îmi vor pielea, dar nu o vor avea !" • Omagiile adresate lui Chaplin de Winston Churchill, François Mauriac, Jean Cocteau, Ilya Ehrenburg

...Într-un orășel din Elveția, Vevey, a încetat din viață, la vîrsta de 88 de ani, marele actor de cinema Charles Chaplin.

Concisă, seacă, rece, această știre făcea, în urmă cu un an, înconjurul pămîntului prin toate mijloacele de informare ale epocii moderne : presă, radio, televiziune.

Lumea afla astfel că genialul mim, primul mare comic al ecranului, unul din pionierii cinematografului, părintele legendarului personaj Charlot, inimitabilul, incomparabilul, în sfîrșit actorul pentru

care superlativele cele mai neobișnuite prin care i se preamărea, la un moment dat, talentul se demonetizaseră, își pierduseră strălucirea și forța prin uzură, a plecat dintre noi.

Așa să fie ?

Este adevărat că un distins și venerabil personaj care trăia de mulți ani retras, care avusese parte de multe satisfacții dar și de multă amărăciune, a părăsit lumea celor vii.

Dar asta nu înseamnă că Charlot a murit. Dealtfel, Charlot nici nu putea să moară. El devenise de mult nemuritor. Iar creatorul lui, cel care-i dăduse viață, își pierduse cu mai bine de jumătate de secol în urmă puterea de a influența destinul micului vagabond pornit să cutreiere lumea, să înveselească oamenii și să încerce să-i facă mai buni...

Charlot devenise un mit, o legendă, încă de cînd cinematograful se înțelegea cu credincioșii săi prin semne, deoarece nu învățase încă să rostească vreun cuvînt.

Or, legendele nu mor niciodată.

Ele se transmit din generație în generație.

Mitul Chaplin a fost preluat de alți tineri pasionați ai artei cinematografice și transmis, odată cu mesajul său umanist, mereu proaspăt, mereu revigorat, mereu actual, ca toate ideile generoase perene.

Astfel, de-a lungul anilor, oameni de toate vîrstele, înfrățiți într-o singură generație, și-au descrețit frunțile urmărind peripețiile, giumbușlucurile, șotiile lui Charlot, fără a-și da seama pe moment că li se

puneau, în același timp, întrebări despre viață, despre omenie. Cu tact, cu delicatețe, cu căldură, cu multă căldură.

În cinematograf, cazul lui Chaplin n-a fost desigur unic. Dar se poate spune că puțini actori au avut satisfacția să-și vadă operele trăind mai multe vieți, mai multe tinereți. Mai ales tinereți. Asemeni cărților bune care sînt recitite, filmele lui Chaplin se revăd mereu cu plăcere, de către aceiași sau de către alți ochi.

Împlinind astfel la superlativ visul nemărturisit al fiecărui creator.

◆

Oamenii de specialitate au încercat în nenumărate rînduri să analizeze și să concretizeze esența durabilității operei chapliniene. Fără doar și poate, fantezia, umorul, imaginația, inventivitatea au jucat rolurile lor la, metaforic vorbind, înălțarea edificiului. Dar poate că găselnița cea mai mare, hotărîtoare, a fost ideea de a alege drumul cel mai scurt spre inima oamenilor.

O privire aruncată asupra întregii serii Charlot duce în mod indubitabil la concluzia că actorul a mizat foarte mult pe acest dialog — de la inimă la inimă — dintre creator și spectator, pe poveștile despre mizerie, suferință și tristețe pe care le împărtășea privitorilor săi, fiind foarte autorizat să vorbească despre toate acestea deoarece avea un imens bagaj de experiențe tragice personale.

Este poate un fapt paradoxal, dar Charles Chaplin, care a cunoscut toate formele de satisfacţii oferite muritorilor pe acest pămînt — o deplină realizare pe plan profesional, succesul ameţitor, opulenţa, contacte măgulitoare cu cele mai mari personalităţi ale epocii — nu s-a putut socoti totuşi un om fericit în adîncul sufletului din pricina unui trecut care-l marcase în copilărie şi continua să-l urmărească tot timpul cu amintirile sale dureroase...

Se născuse, ca al doilea copil al unei familii sărace de comedieni, la 16 aprilie 1889, pe Kensington Road, la numărul 287, în periferia sudică a Londrei... Sydney era fratele său mai mare cu doi ani. Charles-Spencer a trebuit să-i însoţească pe părinţii săi în toate turneele pe care aceştia le efectuau în teatrele de la mahala şi din provincie. Tatăl muri curînd, răpus de alcool şi mizerie. Astfel, mama se trezi singură cu doi copii pe cap. Avînd ea însăşi o sănătate precară, trebui să abandoneze music-hall-ul. Nemaiputînd să iasă din casă, începu să se ocupe de croitorie. Slabă resursă pentru a creşte doi băieţi. Pentru ei, nici nu se punea problema să frecventeze şcoala. Îşi ajutau mama făcînd cumpărăturile trebuincioase casei.

„Trăiam într-o cameră mizerabilă, povestea mai tîrziu Sydney Chaplin. De cele mai multe ori, nu aveam ce mînca. Nici Charlie, nici eu nu aveam pantofi. Îmi amintesc şi acum cum mama şi-i scotea pe ai ei spre a le da unuia dintre noi care alerga atunci la cantina pentru săraci ca să aducă singura noastră

mîncare zilnică. Viața ne era urmărită de coșmare catastrofale care păreau să revină la intervale regulate. Ca, de pildă, atunci cînd perceptorul ne-a pus poprire pentru neplata datoriilor pe puținul mobilier pe care-l aveam..."

Doamna Chaplin n-a rezistat frămîntărilor cotidiene. O tulburare cerebrală a impus internarea ei în spital. Astfel, cei doi copii, lăsați de capul lor, începură să ducă o existență care semăna în mod ciudat cu cea a micilor personaje de neuitat din romanele lui Dickens. Mama lor avea să nu-și mai regăsească niciodată pe deplin echilibrul mintal. Charlie rămase singur cu ea, legat de o afecțiune căreia i se adăuga o admirație nemărginită. Datorită ei a învățat primele noțiuni ale meseriei, și tot prin ea a obținut primul angajament, la vîrsta de șapte ani și jumătate, pentru a dansa pe scenă. Ea îl învață arta pantomimei în care avea să se exprime în mod atît de subtil.

Între două angajamente, exercita meseria de frizer. Dar, mai cu seamă, lua contact cu viața. Viața cea mai dură a marii metropole a mizeriei, viața cea mai străbătută de emoții și de visuri...

„În 1923, la unsprezece ani după plecarea sa din Liverpool, Chaplin — povestea Pierre Leprohon în «L'Ecran français» — s-a reîntors pentru prima oară în Anglia. Terminase *The Kid.* Prin operele sale admirabile care se eșalonează de la *Boxerul* pînă la *Idilă la țară*, oferise cel mai emoționant mesaj și cu-

cerise un renume universal. Orașul său natal l-a primit așa cum sînt întîmpinați eroii. Mulțimea îl aclama ca pe un rege. Munți de scrisori și invitații îl așteptau la sosire. Dar o asemenea glorie este mai puțin amețitoare decît amintirea. Încă din prima seară, se eschivează de la obligațiile oficiale. O pornește, de unul singur, la întîlnirea pe care i-a dat-o copilăria lui, în acel cartier Whitechapel unde, cu treizeci de ani înainte, începea să trăiască. Întoarcerea lui în Europa este un pelerinaj spre ființele și lucrurile care-i tulbură amintirile. N-a uitat nimic despre copilăria sa. Povara de vis și de mizerie pe care a purtat-o ani îndelungați este încă în sufletul lui și, în seara aceea, și-a dat bine seama că va fi marcat de ea întotdeauna..."

„În cursul celui de-al doilea voiaj, în 1931, Chaplin — povestește mai departe același critic cinematografic — va merge din nou în pelerinaj în vechea Londră. Pe măsură ce destinul îl poartă spre succesele cele mai extraordinare, pe măsură ce posedă tot ce și-a putut dori, devine din ce în ce mai conștient de anii aceia de mizerie. Se pare că numai atunci, în mijlocul bogăției și al gloriei, simte amărăciunea și totodată vraja copilăriei sale. Primii ani ai unei vieți sînt adesea cheia. Omul nu poate scăpa de copilăria sa, oricît s-ar revolta. Amprenta pe care o lasă este cu atît mai puternică cu cît te îndrepți mai mult spre declin. Chaplin are dintotdeauna ochii ațintiți asupra anilor săi de tinerețe. Ei i-au dat personajul

și figuranții, temele și decorul. N-a contenit să privească spre acel geam dincolo de care trecutul pare intact."

◆

Am amintit în „Mituri și legende din lumea filmului" despre un articol pe care Robert Florey, cunoscutul regizor, istoric cinematografic și actor de origine franceză, stabilit la Hollywood, i l-a consacrat lui Charlie cu prilejul împlinirii vîrstei de 50 de ani.

Nu credeam atunci că vom avea prilejul — un trist prilej ! — să revenim asupra acestui capitol din „Istoria cinematografului american", publicat într-un „Cinémonde" din 1939.

Intitulat „Charlie are 50 de ani ! Dar Charlot n-are vîrstă", articolul începea cu un *cursiv* în care se putea citi printre altele : „El va trăi veșnic, chiar dacă, încetul cu încetul, copiile filmelor sale trebuie să dispară, căci a creat un «tip» prin care omul și-a recunoscut durerile, bucuriile, dar mai cu seamă aspirațiile cele mai frumoase, speranțele adeseori înșelate..."

Intrînd în miezul subiectului, în capitolul intitulat „Prietenul meu Charlot", Florey amintea de amiciția care-l lega de optsprezece ani de Charlie Chaplin, de decepția încercată de acesta la despărțirea bunilor săi amici Douglas Fairbanks și Mary Pickford. Cha-

plin își construise noua vilă la Beverly Hills crezînd, ca toată lumea, că cei doi mari prieteni ai săi vor rămîne veșnic uniți și-i făcea plăcere să fie alături de ei.

Mai departe, îl descria pe Charlie ca pe un om puțin comunicativ, care avea un cerc foarte restrîns de prieteni intimi. Era văzut adesea plimbîndu-se singur pe drumurile care duceau la proprietatea sa, cum mersese odinioară pe străzile Los Angelesului, gînditor și solitar. Charlie — continua Florey — era amabilitatea însăși și rezerva întotdeauna cea mai bună primire nenumăraților musafiri aduși de prietenii săi. Prefera să cineze, întotdeauna destul de tîrziu, la Brown Derby de la Beverly Hills, unde putea fi văzut de mai multe ori pe săptămînă cu prietenul său nedespărțit, regizorul King Vidor. Un alt intim al său era doctorul Cecil Reynold, un chirurg englez care-l frecventa pe Charlie de peste douăzeci de ani. Acest medic era de asemenea un autor dramatic cunoscut, ca și un actor talentat. Putea fi văzut în toate filmele lui Charlie.

Cînd era bine dispus, lui Charlie îi plăcea să povestească anecdote, dar și să abordeze probleme grave, ca de pildă situația internațională. Vorbea atît de frumos și curgător, încît puteai să-l asculți ore întregi fără a te gîndi să-l întrerupi. Avea idei clare, precise și logice.

Sobrietatea lui Chaplin era recunoscută. Aproape că nu bea deloc și nu-i plăceau decît mîncărurile cele

mai simple. Puiul la frigare, rața și mușchiul în sînge erau mîncărurile lui favorite.

Avea pasiunea păpușilor : poseda o colecție de păpuși japoneze și soldați de porțelan.

La el acasă, în salon, se afla o orgă : odinioară, cînd filmele încă nu vorbeau, îi plăcea să cînte, în timp ce bobinele mute se succedau pe ecran. Charlie obișnuia să improvizeze la orgă melodii de o tristețe infinită. Îi era mai ușor să se exprime astfel decît la vioară.

Adesea, seara, juca tenis pe terenurile sale luminate de reflectoare puternice. Charlie adora tenisul. Îi plăcea de asemenea să plonjeze leneș în piscina din fundul grădinii.

Florey afirma că în astfel de momente de liniște Charlie îi povestise episoade din viața sa.

Marea mizerie pe care a cunoscut-o pînă în perioada adolescenței i-a inspirat o asemenea groază de sărăcie, încît chiar și după aceea nu-și cheltuia banii în chip exagerat. Instinctiv, făcea economie și efectua numai investiții sigure : își păstra banii nu numai în Statele Unite, ci și în diverse țări din Europa. Copilăria marcată de privațiuni care-l chinuia încă, în ciuda bogăției, îl făcea să se arate prevăzător în privința viitorului. Totuși, era generos, avînd totdeauna buzunarul deschis pentru prietenii nefericiți. Ajuta numeroși artiști și continua să plătească săptămînal oameni care nu mai lucrau în studioul lui de mai mulți ani. Una din cele mai mari dureri ale sale i-a fost pricinuită de moartea pictorului surdo-mut Red-

mont pe care-l adăpostea și întreținea de cincisprezece ani.

Cînd se certa cu vreunul din intimii săi, ura lui devenea atît de mare, încît nu voia să mai audă pronunțîndu-i-se numele în prezența sa. Doi dintre cei mai buni prieteni, cu care colaborase ani de zile, intraseră în dizgrație de foarte multă vreme. Era vorba de pictorul Henry Clive și de ziaristul Harry Crocker. În studio, Clive practica o sută de meserii, de predilecție desenînd schițe și proiecte de decoruri. Crocker juca tot felul de roluri și se ocupa de publicitate, funcție ocupată timp de cîțiva ani de Carlyle Robinson, un alt exilat, apoi de Monta Bell.

Henry Clive trebuia să joace rolul cheflîului care nu-l recunoaște pe Charlie decît cînd e în stare de beție, în *Luminile orașului*. Clive i-a povestit lui Florey că, în mijlocul unei nopți de iarnă extrem de friguroase, Charlie a hotărît să turneze scena în care cheflîul încearcă să se sinucidă sărind în apă. Clive, care avea o răceală zdravănă și nu prea se simțea bine, a refuzat să sară în piscina adîncă. Charlie s-a înfuriat teribil, l-a concediat pe loc pe Clive, a întrerupt turnarea filmului, reluînd-o apoi cu Harry Myers.

Florey mărturisea că n-a știut niciodată de ce se certase Charlie cu Harry Crocker, tînărul din *Circul*, devenit ulterior unul din editorii ziarului „Los Angeles Examiner".

În altă ordine de idei, Florey era de părere că o analiză a filmelor lui Charlie ar fi arătat că n-a cău-

tat niciodată să îmbunătăţească însuşirile fotografice sau valoarea artistică a decorurilor şi compoziţiilor producţiilor sale. În *Timpuri noi*, a repetat toate gag-urile din ultimii săi douăzeci de ani. Cadrul platourilor sale era extrem de simplu, decorurile aveau un aer aproape sărăcăcios. Se folosea de pînza de fundal fără relief, fotografia obţinută de operatorii săi era în general plată şi fără idei noi. Cei ce jucau cu el erau aproape întotdeauna nişte necunoscuţi. Charlie gîndea fără îndoială că spectatorii veneau să-l vadă pe el, ceea ce era adevărat, şi că nimeni şi nimic altceva nu contează, decoruri, actori sau progrese tehnice. El era tot filmul şi ştia că de îndată ce va apărea pe ecran, lumea nu se va uita decît la el ; nu voia ca atenţia spectatorilor să poată fi distrasă de la personajul Charlot prin amănunte evident secundare.

Vorbea întotdeauna despre Charlot vagabondul (Charlie the tramp), ca despre o a treia persoană şi nu ca despre el însuşi. Pentru el, Charlot era un personaj existent. Charlot era mizeria copilăriei sale. Era bietul vagabond care primea picioare în spate.

Se pare că, în mod aproape invariabil, toţi cei ce veneau în contact cu Chaplin, deşi îi cunoşteau povestea, îl rugau să le spună cum a ajuns în cinema.

Iată cîteva dintre momentele de început, relatate de Florey.

Spre sfîrşitul verii anului 1913, Charlie apărea într-o pantomimă a trupei englezeşti Karno, *O noapte într-un music-hall din Londra*, cu un gaj săptămînal

de 40 de dolari, la teatrul Hammerstein din New York. Impresarul Adam Kessel, directorul general al studiourilor lui Thomas Ince, ale lui Mack Sennett și al companiei „Keystone" a asistat la una din reprezentații și a găsit că tînărul comic londonez ar fi o excelentă achiziție pentru trupa de clovni de pe bulevardul Edendale care cuprindea pe atunci pe Fred Mace, Roscoe Arbuckle (Fatty), Ford Sterling, Henry Lehrman, Mabel Normand și alți douăzeci. Kessel îl rugă deci pe Alfred Reeves, impresarul trupei Karno, să-l elibereze pe Charlie de contractul său și să-l lase să plece în California. Consultat, actorul refuză categoric. Se simțea fericit cu colegii săi englezi și n-avea de gînd să se exileze la Los Angeles. Nu se lăsă ispitit nici de o majorare a salariului cu treizeci și cinci de dolari pe săptămînă, preferînd să se întoarcă la Londra.

La Hollywood, lucrurile nu mergeau prea bine între Ford Sterling, vedeta Keystone-ului și Mack Sennett. Acesta din urmă îi împărtășî îngrijorarea sa lui Kessel. Se părea că într-adevăr Sterling nu va mai reînnoi, la sfîrșitul stagiunii, contractul pe care-l avea cu Keystone. Sennett îl văzuse pe Chaplin pe scenă, cu prilejul ultimului său popas la New York. Ca răspuns la o telegramă a lui Kessel, Sennett îl sfătui să mărească suma oferită „dezmățatului" englez.

Bert Ennis, directorul biroului de publicitate al lui Kessel și Baumann, telegrafie imediat lui Reeves, a

 cărui trupă juca atunci la Philadelphia, cerîndu-i

să-l trimită pe *Charle Caplin,* sîmbăta următoare, la Kessel, la New York. Nimeni nu știa exact cum se scrie numele lui Chaplin.

Kessel îi oferi 150 de dolari pe săptămînă domnului *Chapman* ca să lucreze pentru Keystone. Reeves îl sfătui pe Chaplin să accepte, spunîndu-i că nu va cîștiga niciodată o asemenea sumă în teatru. Charlie ceru un timp de gîndire și-i făgădui lui Kessel că-i va da un răspuns la Los Angeles, unde turneul Karno se termina în luna noiembrie a anului următor.

Toată trupa lui Keystone era de față la teatrul Empress din Los Angeles cu prilejul debutului lui Chaplin. Pantomima lui îi lăsă indiferenți. La ieșire, Sennett se întreba dacă făcuse bine angajîndu-se să plătească comicului 8 000 de dolari pe an, cînd acesta nu cîștiga mai mult de 2 000 la Karno. Charlie acceptînd propunerea, contractul fusese semnat și, cîteva zile mai tîrziu, actorul își făcu apariția pe bulevardul Edendale.

În primele săptămîni de studio, Charlie nu s-a simțit tocmai fericit. Timiditatea lui înnăscută, firea sa temătoare și chiar felul său de a vorbi, ironia pe care o simțea apărînd de dincolo de privirile comicilor californieni, toate acestea îl împiedicau să devină camaradul sau intimul acrobaților lui Sennett. Charlie, căruia îi plăcea să se izoleze și să aibă un colț al lui pentru a se îmbrăca și grima, trebuia să împartă o cabină cu alți doi. Artiștii lui Sennett, care-și băteau joc de accentul lui englezesc, pe atunci destul

de pronunțat, nu-i prea dădeau atenție și în cele din urmă se dezinteresară complet de el. În afara studioului, era un necunoscut. Dacă, întîmplător, s-ar fi aventurat să se ducă în holul hotelului Alexandria, nimeni nu i-ar fi adresat cuvîntul. Actorii și regizorii de filme dramatice aveau un dispreț absolut pentru colegii lor interpreți de scurt metraje comice. Îi considerau oarecum drept niște paraziți ai artei cinematografice. Un star de la Vitagraph nu s-ar fi afișat pentru nimic în lume cu o vedetă de la Keystone. Aristocrația dramatică nu îngăduia prezența plebei comice în cercurile frecventate de elita cinematografiei „artistice". Comicii constituiau o clasă aparte : ei erau „rudele sărace" ale cinematografului.

În fiecare dimineață, Charlie cobora din micuțul tramvai care-l aducea de la Los Angeles pînă în fața studioului. Îl saluta respectuos pe portar, scoțîndu-și pălăria, iar cerberul nu izbutea deloc să se obișnuiască cu această extraordinară dovadă de politețe.

Mack Sennett se hotărî să încredințeze soarta lui Chaplin lui Henry „Pathé" Lehrman, actor, gagman, regizor, ex-figurant și consilier vestimentar al lui Griffith, ex-conducător de omnibuz și cineast bun la toate care turnase mai multe filme cu Fred Sterling. Sennett și Lehrman erau inseparabili. Studiaseră împreună tehnica lui Griffith la școala lui.

Chaplin se arătă oarecum nedumerit cînd „Pathé" îi spuse într-o seară : „Charlie, mîine turnăm un film." „După ce scenariu ?" întrebă Chaplin.

„Pathé" îi rîse în nas. Charlie nu știa că pe vremurile acelea fericite companiile producătoare de filme comice nu se serveau niciodată de scenarii. Regizorul și „gagmenii" săi care erau în același timp actori, pictori, asistenți și cărăuși de reflectoare, plecau la orele opt dimineața cu operatorul și cu cîteva din personajele episodice indispensabile filmului comic american, adică junele-prim, eroina, bețivul, polițistul, trădătorul cu mustăți, vagabondul și mama cu părul alb. Cățelușul, foca, copilul și pisica făceau parte din accesorii. Profitînd de ceea ce se petrecea pe stradă în ziua aceea, cineaștii turnau un film în fața unei spălătorii sau în timpul unui joc de baseball, sau, dacă aveau noroc, în fața unei clădiri în flăcări. Sennett plătea toate posturile de pompieri din regiune, care se grăbeau să-i telefoneze de îndată ce izbucnea vreun incendiu undeva. O echipă pleca atunci imediat la locul sinistrului și fotografia salturile comicilor cu nasul roșu care cădeau de la etajul al treilea în plasele pompierilor. Adeseori, comicii se strecurau printre șirurile de participanți ale unor manifestații și începeau o urmărire, în vreme ce operatorul, ascuns într-un camion al unei spălătorii, fotografia isprăvile lor neprevăzute. Duminica, concursurile de costume de baie purtate de frumoase înotătoare care erau organizate la Santa Monica, le serveau drept „fundal" pentru farsele inventate pe loc. Ani în șir, aceste filme se terminau prin urmăriri pasionante în care interveneau polițiști și pompieri caraghioși, spre marea bucurie a publicului.

Cînd publicul a început să se plictisească de urmăriri, gagmenii lui Sennett, Del Ruth, Ray Griffith, Dick Jones, Johnny Grey și Lehrman au născocit faimoasa tartă cu frișcă azvîrlită din zbor pe chipurile actorilor.

Chaplin prefera cărămizile pe care le făcea să se învîrtească rapid cu ajutorul brațului, mai întîi într-un sens, apoi în altul, înainte de a i le expedia lui Leo White, micul „conte" cu barbișon, căruia îi distrugea întotdeauna jobenul. Charlie turnă patruzeci de filme pentru Keystone.

Tehnica lui Chaplin evoluase simțitor cu prilejul popasului său la studiourile lui Essanay, la Chicago, și se modificase iar după sosirea lui la Mutual.

În primul său film, *Making a Living*, pantomima sa nu prea avea umor. Chaplin juca cu o oarecare încetineală cînd se afla în apropierea camerei și într-un ritm trepidant cînd era departe. Nu îmbrăcase încă costumul micului vagabond, nici nu încălțase ghetele mari și deformate. Se vedea clar că nu se simțea la largul lui, iar grimasele îi erau exagerate.

În al doilea film, *Kid's Auto Race*, era deja transformat : melonul lui Arbuckle, mustața scurtă împrumutată de la Swain, pantalonii prea largi ai lui Fred Mace, gulerul înalt, rupt și cravata Ascot, bastonul și vesta strîmtă alcătuiau silueta care avea să stîrnească rîsul lumii. Amestecîndu-se printre copiii care se zbenguiau, inventînd „gaguri" pe măsură ce era filmat, Charlie termină comedia în aceeași seară la Santa Monica.

A turnat apoi *Between Showers*, *The Piano movers* și în primul său film cu Mabel Normand a inaugurat faimoasa întoarcere din colțurile străzilor printr-o săritură într-un picior. Celebrul său „mers de pinguin" fusese deja remarcat în *Kid's auto race*. În filmele următoare, de îndată ce polițiștii începeau să fugă după el, introducea „gagul" cu săritura pe un picior pentru încetinirea ritmului. Ajungea în viteză la un colț de stradă și, împins de avînt, frîna pe un picior, celălalt rămînînd în aer. Se juca cu bastonașul, privea repede în spatele lui și reîncepea să alerge ținîndu-și melonul în mîna stîngă. Succesul acestor născociri a fost instantaneu. Toți copiii imitau mersul și fuga lui Charlie.

Încurajat de rîsetele formidabile stîrnite de apariția sa pe ecran, își îmbunătățți pantomima cu o sulă de trucuri fulerite. Începu să învîrtească bastonașul între degete ca un dandy londonez ; accentuă mișcarea sprîncenelor și a mustăților ; mergînd prea repede, se lovea singur cu piciorul în spate ; arunca țigara peste umăr, pe spate, prinzînd-o pe toc cu care o săltă din nou, ridicîndu-și totodată ușor pălăria cu bastonul. Începu să rîdă închizînd ochii și arătîndu-și dinții. Drumul său era întotdeauna presărat cu mii de obiecte printre care se descurca foarte greu ; sau intra cu piciorul într-o scuipătoare, sau își prindea mîna într-un vas gol, sau i se lipea de degete o hîrtie de prins muște, sau trebuia să care munți de farfurii...

Dough and Dynamite, His Prehistoric Past, The Property Man și mai cu seamă *Tillie's Punctured Romance* l-au făcut celebru în toată lumea.

Folosind unul din clișeele favorite ale filmelor americane — filele de calendar care se rup singure și zboară unele după altele, marcînd astfel scurgerea timpului — sărim peste supralicitările de oferte, peste gajurile din ce în ce mai ispititoare oferite lui Chaplin, peste numeroasele filme turnate, oprindu-ne la cîteva „momente" cruciale ale carierei sale : 1923 : *Opinia publică* cu Edna Purviance ; 1924 : *Goana după aur* cu Lita Grey ; 1927 : *Circul ;* 1935 : *Luminile orașului* și *Timpuri noi.*

...Și totuși...

În 1937, marele Chaplin era socotit la Hollywood un „mort-viu" !

Lumea cinematografică, adesea generoasă și binevoitoare, era în stare uneori să se arate excesiv de severă ; astfel s-a manifestat și față de cel care, la un moment dat, fusese poreclit „cel mai mare comic al timpurilor moderne". Se spunea că un om care face un film o dată la patru sau cinci ani nu este un adevărat cineast. „Cum ar putea Charlie Chaplin să exercite o influență asupra cinematografului turnînd din cînd în cînd cîte un film. El și-a pierdut și prestigiul și valoarea comercială", spuneau „binevoitorii".

Această ostilitate era fundamentată pe evenimentul „decisiv" petrecut în acel an. Alexandru Korda îi luase locul în conducerea societății United-Artists.

Pola Negri, unul dintre idolii epocii filmului mut, s-a bucurat de o celebritate cu totul ieşită din comun, cucerind laurii gloriei atît în Europa cît şi dincolo de Ocean.

Actriţă de origine poloneză, devenită star de talie internaţională, Pola Negri a cucerit sufragiile cu numeroase filme, printre care s-a numărat *Dansatoarea spaniolă*.

Între două scene din timpul turnării filmului *Paradisul interzis*, regizorul și interpreții se odihnesc. De la stînga la dreapta: Rod la Rocque, Pola Negri, Adolphe Menjou și Ernst Lubitsch.

Pola Negri a jucat și cu Ivan Petrovici, un actor de asemenea celebru în perioada de început a filmului vorbitor.

Rudolph Valentino a fost mai mult, mult mai mult decît un actor. A fost un mit. Primul dintre miturile Hollywoodului, născut din fervoarea maladivă a spectatoarelor din lumea întreagă. Imagini din două succese de răsunet ale neasemuitului idol: *Vulturul negru* și *Șeicul*.

Surîsul irezistibil al lui Valentino...

... ca și aerul său melancolic erau la fel de... răvășitoare pentru anumite temperamente emotive...

Ivan Mosjoukine! Un alt nume cu rezonanță în amintirea generațiilor trecute. A fost unul din idolii mulțimilor și cîteva dintre succesele sale au rămas memorabile. Ca, de pildă, *Kean*, realizat de Volkoff, din care este extrasă imaginea de mai sus. Alături de Mosjoukine, un alt mare actor: Nicolas Koline.

Ultimul film mut al lui Mosjoukine, turnat în 1929: *Diavolul alb*.

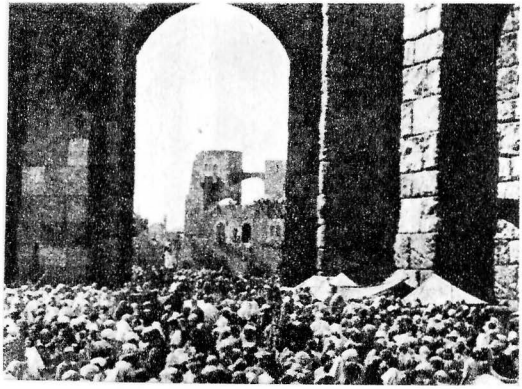
În rolul lui Mihail Strogoff din filmul cu același nume, realizat în 1926, după romanul lui Jules Verne.

Gloria Swanson, o figură ilustră a cinematografului mut, lansată de Mack Sennett. Cele trei imagini de mai sus o înfățișează în filmele *Queen Kelly*, *What a Widow* și *Madame Sans-Gêne*.

Evocînd filmul mut, nu se poate omite aportul lui Harold Lloyd la strălucirea comediei americane, el făcînd parte din familia Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon.

Norma Shearer (aci în rolul Mariei Antoaneta din filmul cu același titlu) este o pioneră a cinematografului, cariera ei desfășurîndu-se cu egală strălucire atît în perioada filmului mut cît și în cea a talkie-ului.

Ramon Novarro — aci în postură de regizor — a constituit, într-o anumită perioadă de demult, visul nemărturisit al multor tinere romantice.

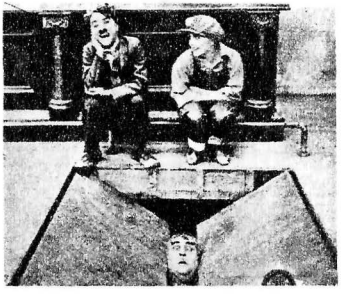


Primul triumf al lui Ramon Novarro a fost *Ben-Hur*, realizat de Fred Niblo în 1925, prototip al filmului monumental în epoca de aur. Imaginea înfățișează mulțimea pelerinilor la porțile Ierusalimului.

Unul din primele mari succese ale lui Charles Chaplin: *Charlot soldat*.

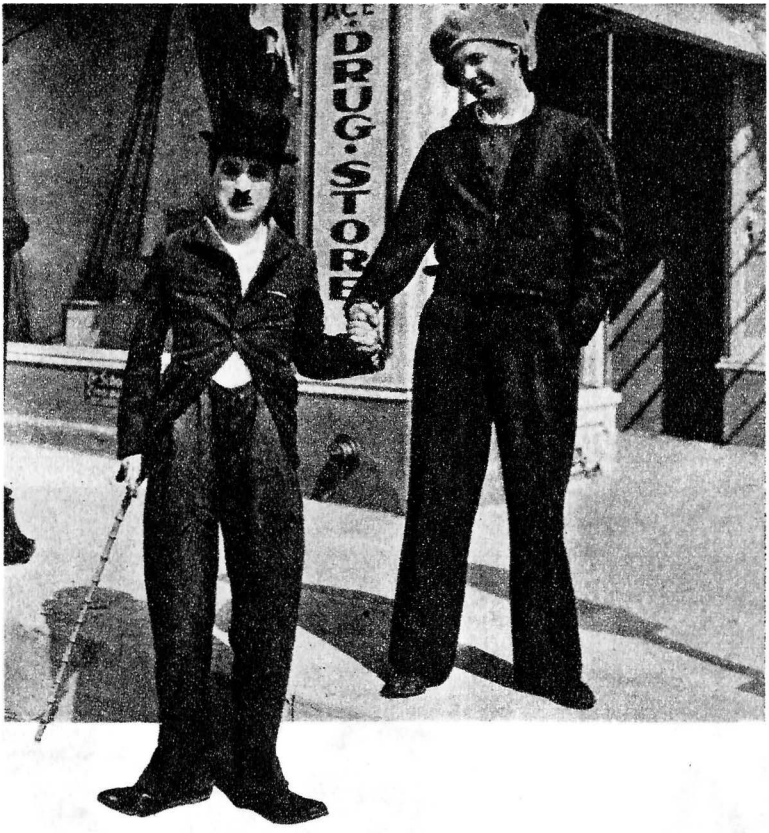
Doi vagabonzi, Charlot și cîinele său, în filmul *O viață de cîine*.

Goana după aur. Cîtă forță evocatoare în însăși silueta lui Charlot, văzut din spate și mereu singur în mijlocul veseliei și al rîsetelor...

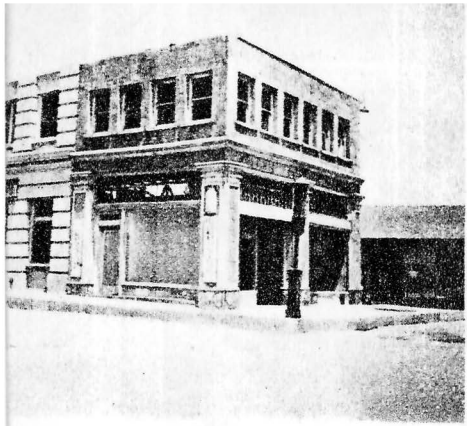


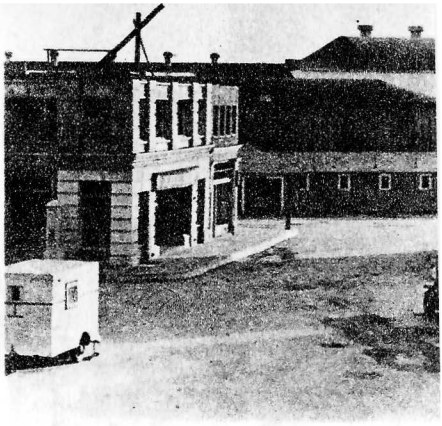
Subtila satiră a lui Chaplin *Timpuri noi* se înscrie printre realizările sale cele mai izbutite.

O comedie de situații *Charlot, actor de cinema*, în care poantele abundau.



O altă etapă glorioasă din cariera genialului mim: *Piciul*, film în care apărea pentru prima oară Jackie Coogan.



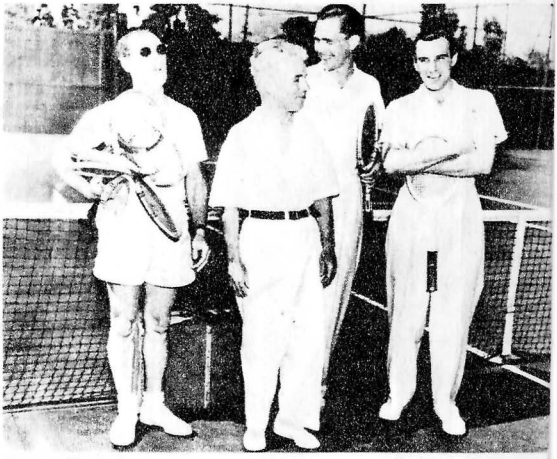


O privire de ansamblu asupra studioului în care s-au zămislit giumbușlucurile lui Charlot.

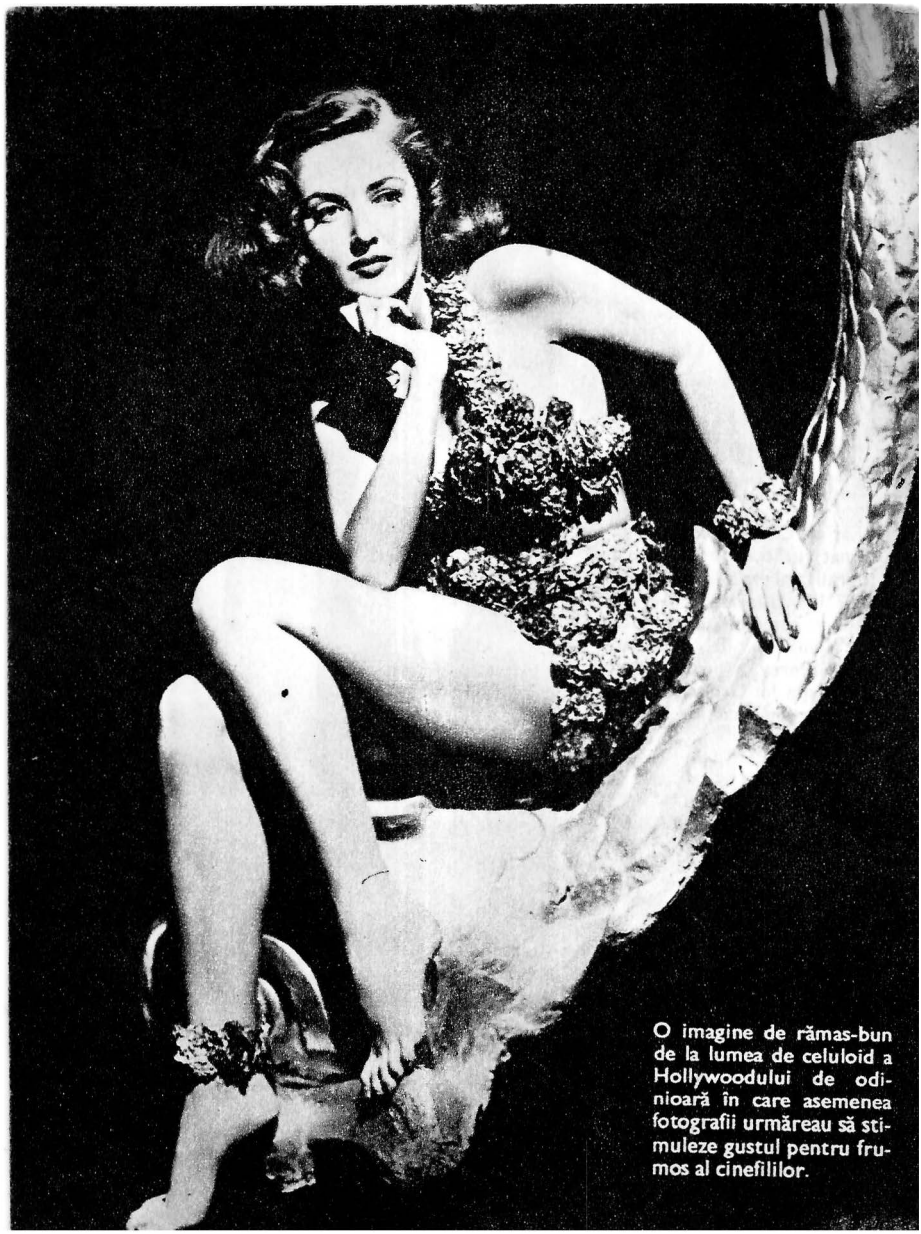
Chaplin și soția sa, Paulette Goddard, asistînd la premiera de gală a filmului *Timpuri noi*.

Tot la o premieră de gală, Chaplin are un dialog pare-se amuzant cu Rosalind Russell, în timp ce Paulette Goddard se întreține cu unul din actorii fideli ai echipei lui Chaplin.

Charles Chaplin era un pasionat jucător de tenis. Fotografia aceasta datînd din 1937 îl înfățișează la Beverly Hills în compania cunoscutului tenisman de odinioară Frank Perry, a lui Ellsworth Vines și a lui Groucho Marx, înaintea unei partide.



Momentul solemn al semnării documentului prin care se puneau bazele companiei United-Artists. Iscălește Alexandru Korda. Îl asistă Mary Pickford, producătorul Samuel Goldwyn și Chaplin.



O imagine de rămas-bun de la lumea de celuloid a Hollywoodului de odinioară în care asemenea fotografii urmăreau să stimuleze gustul pentru frumos al cinefililor.

Este adevărat că pentru partea sa de acțiuni Chaplin primise mai multe milioane de dolari drept despăgubire, dar plecarea lui trecea, în general, drept lovitura de grație dată artistului.

În aceeași perioadă, în cadrul unui interviu acordat unui ziarist care-l întrebase dacă era adevărat că păstra în seiful său două sau trei filme gata pentru proiecție și numeroase benzi de filme pe care le ținea de asemenea pentru el, Chaplin a răspuns :

„Oamenii sînt totuși bizari. Nu este un secret pentru nimeni, de vreme ce fiscul american publică în fiecare an situația averilor vedetelor, că am suficienți bani pentru a-mi sfîrși în liniște zilele. De ce atunci această nervozitate, această agitație ? De cînd a venit pe lume cinematograful, n-au existat decît trei comici adevărați. Primul a fost Buster Keaton. Îi cunoașteți soarta tristă. Al doilea, Harold Lloyd. Acest băiat sărman a încetat, încă de acum cîțiva ani, să mai turneze sau aproape. Al treilea, am fost eu, Charlot. Am înțeles, încă de acum cîtva timp, că am murit toți trei : publicul nu mai prețuiește nici hazul omului care nu rîde, nici al nefericitului hărțuit, maltratat și alungat de peste tot, nici pe cel al tînărului cu ochelari, acrobat iscusit. Nu, publicul aplaudă acum comicii „ultimul răcnet", genul stupid sută la sută. Asta nu vrea să însemne un reproș și cu atît mai puțin o acuzație : este simpla constatare a unui fapt. Or, de cînd am constatat acest fapt, l-am ucis cu mîna mea pe Charlot. Vă

aduceți aminte de epoca în care scoteam, în fiecare lună, cîte un film nou ? Acum s-a sfîrșit."

Această confesiune, făcută în 1937 lui Eddie Taylor și publicată în „Cinémonde", era completată de „un plan gigantic al «mortului-viu» din Hollywood" — cum își intitula reporterul interviul.

Despre ce era vorba ? Despre un plan într-adevăr gigantic. Iată cum îl descria însuși autorul lui.

„Acum am o idee. Poate că voi reuși. Știți că cea mai mare dificultate pentru cineaști o constituie alegerea scenariului. A șaptea artă este încă prea tînără pentru a-și avea scriitorii ei. Marile companii cinematografice din Hollywood, deși au înființat școli pentru vedete și au investit sute de milioane pentru a forma noi stele, pînă acum cel puțin n-au reușit să producă scriitori adevărați specializați în cinema. Neavînd asemenea scriitori, cum au procedat pînă acum ? De îndată ce un roman obține succes, este cumpărat și transpus pe ecran. În ceea ce privește piesele de teatru, același procedeu. Se fac schimbări, se intervine la decupaj, se adaugă, dar, în ciuda tuturor retușurilor, opera își păstrează caracterul ei inerent : piesă de teatru sau roman.

Cum spuneam, am o idee. Poate pentru prima oară în lume, vreau să-i adun laolaltă pe toți marii scriitori din toate țările pentru a le solicita să dea la iveală primul scenariu cu adevărat scris pentru ecran. Vreau să-i trimit o invitație lui Bernard Shaw, cu care întreținrelații amicale, și sînt sigur că va

accepta să participe la această conferință. Am intenția să-l invit de asemenea pe André Gide, căruia îi port o deosebită stimă. Nu m-am fixat încă în ceea ce privește scriitorii din U.R.S.S. Cît despre Scandinavia, dacă Knut Hamsun ar putea să se deplaseze, aș fi fericit. Upton Sinclair va veni cu siguranță."

La întrebarea reporterului dacă va fi vorba de o conferință mondială, sau mai degrabă de o olimpiadă a scriitorilor stimulați să creeze scenariul „pur", așa cum este conceput el de cele mai mari spirite ale lumii, de capodopera prin excelență, Charlie Chaplin a răspuns :

„Exact. Ați sesizat perfect ideea mea. Și, scoțîndu-și un carnețel roșu din buzunar, a continuat : am notat aici cîteva nume, dar lista nu e încă definitivă. Doresc de asemenea să obțin contribuția reprezentanților literari din țările mici : Ungaria, de pildă, ar putea să-mi furnizeze nume foarte celebre : Ferenc Molnar, Földes... Și spaniolii... și italienii ! Gabriele d'Annunzio de pildă... De Thomas Mann sînt sigur."

Dar dacă proiectul dumneavoastră nu reușește ? Ce se va întîmpla dacă scriitorii în cauză nu vor accepta invitația sau dacă colaborarea lor va eșua în urma unor dezacorduri intervenite între ei ? — a întrebat reporterul.

„În acest caz, voi lansa pe piață peliculele mele din seif. Și în timp ce ele vor face înconjurul lumii,

eu voi avea răgazul de a elabora noi idei, noi proiecte..." a replicat marele actor.

Și a procedat în consecință.

◆

Un an mai tîrziu, în 1938, aceeași publicație se ocupa din nou de Charlie Chaplin în cadrul unui capitol din reportajul-serial „Paradisul pierdut". Era vorba despre impresiile directorului revistei, Maurice Bessy, aflat în vizită la Hollywood.

Excelentul ziarist francez avea cuvinte foarte frumoase la adresa artistului : „Primul om-sandviș al Hollywoodului, al cărui geniu (sîntem acuzați de nerozie cînd susținem asta) a permis cinematografului să treacă bariera artelor minore" — „Chaplin, care a știut să creeze un personaj, să emoționeze și, în același timp, să facă să rîdă universul întreg" — „Charlot, acest mit de ieri care a fost pe nedrept uitat".

Vizitînd studioul de mult părăsit al lui Chaplin, de pe La Brea Avenue, însoțit de fostul clovn Arthur Reeves care-i spusese că „Charlie a plecat la Carmel unde s-a închis în casă, scrie, cîntă, dansează și-și rupe manuscrisele", Bessy era frapat de o serie de amănunte care-l duceau inevitabil la concluzia că economia încăpățînată a lui Chaplin putea fi luată drept avariție. Decorurile mizerabile folosite pentru *Timpuri noi* făceau impresia că au fost pictate spre a sluji unui teatru de amatori fără posibilități materiale. Piscina aceluiași film, o groapă minusculă. Iată

strada, aceeași pentru toate filmele, pe care prăvălioara din colț a servit ca florărie în *Luminile orașului* și ca drug-store în *Timpuri noi*. Panourile de lemn erau crăpate, vopseaua scorojită. Peste tot, un aer de părăsire și chiar de mizerie. Peste tot s-a făcut economie.

Iată cabina lui Charlot. Prăpădită, cu o baie fără confort și un dulap-bucătărie. În jurul unei sticle goale, cîteva pahare, toate desperecheate. Pe masă, tuburi și cutii cu farduri, aceleași de ani de zile. Cîteva rămășițe în cutii. Tuburile, arhipresate. Într-un șifonier, cîteva costume ale lui „Charlot", redingote uzate pînă la căptușeală, salopeta din *Timpuri noi* mirosind a ulei, un singur melon, fără formă sau culoare... Cabinele teatrelor de provincie aveau oglinzi mai bune decît acel fragment de oglindă în care se grima Charlot.

„Dar, spunea ziaristul, pe această tristețe goală se grefează o emoție puternică, foarte frumoasă, strălucitoare. Nu se poate uita că Chaplin a fost primul care a *înțeles* și a *iubit* cinematograful. L-a iubit cu o fervoare minunată. A trebuit să facă mari eforturi, să poarte numeroase bătălii pentru ca lumea să-i iubească eroul care nu era decît un om slab, un sentimental. Numai pentru această îndrăzneală și ar trebui lăudat, admirat. Dar triumfătorul n-a uitat zilele sale de mizerie. Nu se va putea descotorosi niciodată de ele."

Sărăcia era prezentă în studio pretutindeni, în fiecare loc. În biroul unde își scrisese ultimul scenariu

cu un toc de cea mai proastă calitate. În sala aceea de montaj, unde obișnuia să se închidă luni întregi.

Și totuși, retribuia foarte regulat pe cei cîțiva colaboratori fideli pe care-i păstrase și, în fiecare săptămînă, de cincisprezece ani, Edna Purviance primea un cec analog celui pe care-l primise de la Charlie Chaplin Corporation.

Un singur lux exista în studio : cabina vedetei feminine. Ea fusese construită pentru Edna Purviance și adăpostise numeroasele iubiri ale lui Charlie, care i-au fost și partenere.

◆

Cînd a dat ochii cu Chaplin, la Carmel-by-the-sea, locul său de refugiu, Maurice Bessy a văzut un „omuleț foarte trist și neliniștit". Avea părul complet alb. Dar vorbea încă cu un entuziasm amestecat cu ironie.

„Am scris trei scenarii pentru mine și pentru Paulette (Paulette Goddard, soția sa, n.n.) i-a mărturisit marele mim. Le-am rupt, le-am început din nou. Cred că nu voi mai îmbrăca niciodată costumul lui Charlot. Și nu voi turna nici un *Napoleon*... Cine știe ? Poate voi găsi într-o bună zi un rol cu totul diferit de cel cu care m-am obișnuit."

Se părea că nu-l mai interesează nimic. Bogat, retras, prea independent, puțin activ, fuma puțin, nu bea, mînca ușor, se culca devreme, se scula tîrziu, medita și mergea pe jos ore întregi. Știa că Charlot de atunci nu mai avea renumele lui Charlot de odi-

nioară, că noile generații îl ignorau și, dintre cele vechi, mulți se străduiseră să-l uite. Știa, dar îi venea greu s-o creadă, s-o recunoască. Continua să se intereseze de politica mondială, de războiul din China, de cel din Spania, era un dușman înverșunat al regimurilor fasciste, îl preocupau enorm problemele Americii :

„Trebuie să combatem energic șomajul, spunea el. M-am gîndit la mai multe planuri practice... Dar unele înțelegeri internaționale vor fi necesare."

La despărțire, Charlie Chaplin a luat bastonașul celebru al lui Charlot și i l-a oferit ziaristului :

„Este ultimul... Cel cu care am turnat *Timpuri noi*... Ia-l ! Nu mai am nevoie de el, de vreme ce Charlot a murit !"

◆

În 1940, realizînd *Dictatorul*, virulenta satiră la adresa paranoicilor incendiatori ai globului, Chaplin și-a luat o splendidă revanșă asupra celor ce-l socoteau un om sfîrșit și chiar asupra propriei tristeți cînd săvîrșise gestul acela disperat de suprimare a copilului său drag, Charlot...

Chaplin era din nou în grațiile zeilor !

Dar iată că, la cîțiva ani după terminarea războiului, i-a fost dat să treacă printr-un alt moment de răscruce.

În 1947, revista „Cinema" (tot vechea ediție !) își informa cititorii asupra datelor conflictului publicînd

un reportaj cu menţiunea „după Harold J. Salemson" în loc de semnătură.

În seara zilei de 11 aprilie 1947, s-a prezentat pentru prima oară, la New York şi la Hollywood în acelaşi timp, *Monsieur Verdoux*, ultimul film al lui Charlie Chaplin, opera la care lucra de trei ani. Orson Welles a fost acela care i-a sugerat lui Chaplin subiectul filmului, mai mult sau mai puţin inspirat de viaţa faimosului Landru.

Funcţionar de bancă, domnul Verdoux, după treizeci de ani de serviciu, este concediat fără a i se adresa cea mai mică mulţumire, de îndată ce izbucneşte criza economică.

El are de hrănit o soţie paralitică şi un fiu de cinci-şase ani. Cum se va descurca ?

Singura experienţă pe care a dobîndit-o în timpul petrecut la bancă a fost aceea a operaţiunilor de bursă. În spatele unei firme de magazin de mobile va începe să speculeze. Dar îi lipsesc capitalurile. Şi le va procura ucigînd şi incinerînd femei mai în vîrstă, leneşe şi extrem de bogate, care nu ştiu ce să facă cu averea lor. El aduce în această activitate aceeaşi metodă şi aceeaşi linişte morală pe care o au cei ce obişnuiesc să exploateze munca altora sau să se îmbogăţească prin combinaţii ingenioase.

Chaplin explica astfel ideea lui :

„Von Clausewitz, generalul german, spunea : «Războiul este continuarea politicii, cu alte metode.» Pen-

tru Verdoux, crima este continuarea afacerilor, cu alte metode."

Dealtfel, domnul Verdoux n-are nimic dintr-un monstru. Dimpotrivă, e un soţ bun, un părinte bun, un om liniştit şi extrem de delicat cu „clientele" lui. Nu-şi pune nici o problemă morală. Dar e un perfect businessman, care nu pierde niciodată din vedere ţinta propusă.

Îl regăsim bătrîn, sfîrşit : şi-a pierdut soţia şi copilul. Viaţa lui e terminată : după o ultimă seară mondenă se va lăsa prins şi condamnat la moarte.

Domnul Verdoux va merge spre eşafod cu acelaşi pas legănat cu care se îndepărta Charlot pe un drum pustiu.

Filmul acesta nu îşi revelează caracterul său progresist prin povestire, ci doar prin vizionare. Fiindcă povestirea suprimă toate dialogurile de o rară forţă satirică, de o incisivitate puţin obişnuită în acest film în care Chaplin s-a hotărît să vorbească. Graţie domnului Verdoux, regizorul poate critica o societate, îi poate arăta plăgile. În acelaşi timp, domnul Verdoux e un reprezentant al acestei societăţi pe care, deşi o critică, o oglindeşte în toate actele sale.

Chaplin cel dintîi a prevăzut, cu luciditate, reacţiile probabile ale unei părţi din publicul american.

„După acest film-mesaj, mesaj adresat deasupra frontierelor, tuturor oamenilor, voi fi alungat din ţară."

Iar Jean Renoir scria despre *Domnul Verdoux* : „Cel mai mare film turnat vreodată. În timp ce vi-

zionezi *Cetățeanul Kane* te poți detașa și observa : acest Orson Welles e genial. De *Verdoux* nu te poți detașa și nu poți spune nimic."

◆

Într-un alt reportaj, „Cinema" relata prin mijlocirea unui corespondent :

„Am urmărit zi de zi drama filmului *Domnul Verdoux*, criticile pline de ură ale presei newyorkeze, surpriza publicului, scăderea neliniștitoare a prețurilor locurilor la Broadway Theatre. Și, deodată, în timp ce Chaplin, înjurat din toate părțile, pierdea un proces vechi, directorii de cinematografe din Ohio anunțau hotărîrea lor de a boicota filmul.

«Charlie Chaplin, adăugau ei într-o scrisoare adresată tuturor organizațiilor similare din Statele Unite, încearcă să prade încă odată punga spectatorilor de cinema.»

Întorcîndu-se la New York, Chaplin de abia apucase să pună piciorul pe peronul gării că reporterii din Los Angeles îl și asaltară. Sarcastici, cu privirea răutăcioasă, uimiți ei înșiși că se pot juca de-a șoarecele și pisica cu o asemenea celebritate, îi spuseră :

— Ei ? Vă veți hotărî în sfîrșit să cereți cetățenia americană ?

— Desigur că nu, răspunse liniștit Chaplin. Am mai spus că sînt și înțeleg să rămîn un internaționalist. Am spus și repet că șaptezeci la sută din veniturile mele vin din Europa și treizeci la sută din Sta-

tele Unite. Dealtfel, Statele Unite îmi iau înapoi aceşti treizeci la sută sub forma impozitelor ; cred că sînt un foarte bun client."

Mai departe, corespondentul — al cărui nume nu ni-l mai amintim, semnătura fiindu-i omisă — sublinia faptul că Charlie Chaplin nu acordase de ani de zile un interviu şi excepţia pe care o făcea cu el îl mişcase.

Şi acest reporter — semnificativ, nu ? — îl văzuse îmbrăcat „în nişte haine vechi şi strîmte, vestă bej, pantaloni albi, pulover scămoşat şi pantofi de tenis uzaţi".

Abordînd chestiunea cea mai arzătoare în acel moment, Chaplin îşi exprima astfel gîndurile :

„Trebuia să creez *Domnul Verdoux*. Trebuia să dau acest asalt. Am dorit să dovedesc că umorul nu este doar o simplă glumă şi că n-ar putea exista fără un anumit sens social. E oare vina mea dacă unii sînt incapabili să înţeleagă ? Mi-am închipuit că vor fi şocaţi la început, dar am crezut că vor descoperi cheia prin care să înţeleagă acel personaj depăşit de viaţă şi a cărei victimă devine. Adevăratul criminal nu e Verdoux ci existenţa, lumea care-l înconjoară, societatea.

Presa s-a înverşunat împotriva mea. Mi s-au făcut procese peste procese. Vor să mă minimalizeze, să mă terorizeze. Ştiu că mă vor tîrî în faţa unei comisii de anchetă, că mă vor ameninţa cu expulzarea. Dar mă voi duce cu fruntea sus. Ştiu să vorbesc,

știu să mă apăr cînd sînt atacat. Le voi spune tot ceea ce gîndesc. Nu mă voi încurca în discursuri. Argumentele mele sînt drepte și cauza mea e bună. Le vor auzi. Vor să-mi aibă pielea, dar nu o vor avea."

Și mai departe :

„Plecarea mea ar fi o dovadă de slăbiciune. Bineînțeles că mi-ar place să merg în Europa, în Franța mai ales, în sud Dar am îmbătrînit. Voi avea în curînd șaizeci de ani. Toată viața am muncit aici. Îmi iubesc casa și vechile studiouri în care nimeni nu poate turna afară de mine. Nu îndrăznesc să părăsesc acest oraș crud care n-a onorat nici măcar pe marele Griffith, acest Hollywood în care ai vrea să găsești monumente, universități, muzee și unde oamenii nu se gîndesc decît să deschidă restaurante.

Care va fi soarta Hollywoodului ?

Banii și munca sînt cei doi factori esențiali. Pînă acum, banul a fost victorios, dar nu se mai poate face totul numai cu bani. Ciclul muncii a început și această amenințare apasă asupra Hollywoodului de aur. Toate filmele, pentru care se cheltuiesc dealtfel sume fantastice, seamănă prea mult între ele. S-ar zice că se turnează mereu același scenariu."

În 1954, Chaplin a părăsit locurile unde cunoscuse gloria, stabilindu-se în Elveția.

Era obosit, plictisit, nemulțumit...

A trebuit să treacă încă aproape două decenii ca să i se recunoască meritele în mod oficial, acordîndu-i-se un „Oscar" pentru întreaga sa activitate.

A fost un gest cu semnificație de recunoaștere a unor erori, de reparare a unor nedreptăți, o mînă binevoitoare întinsă spre împăcare, o împăcare menită să șteargă cu buretele trecutul... Dar amărăciunea ?

◆

Drept consolare, Charlie Chaplin a avut întotdeauna parte de numeroase dovezi de afecțiune și prețuire, ca un fel de antidot pentru momentele de cumpănă, din partea unor personalități uriașe.

Unul din cei mai fervenți admiratori ai săi a fost Winston Churchill, premierul Angliei în timpul celui de-al doilea război mondial. Cunoscutul om de stat manifesta o vie prietenie pentru „reprezentantul cel mai calificat și mai ilustru al cinematografului, Charlie Chaplin".

Într-un lung articol consacrat lui Chaplin și publicat în „Sunday Chronicle", Churchill își exprima numeroase păreri interesante. Mai întîi, aceea că Charlie Chaplin avea perfectă dreptate să rămînă fidel filmului mut și să refuze, cu toate protestele unora și solicitările altora, orice incursiune în domeniul concurentului său victorios : filmul sonor.

Se afirma foarte adesea că Charlot refuza să facă filme sonore de teamă să nu i se audă vocea, care era departe de a fi fonogenică.

Winston Churchill s-a ridicat cu vehemență împotriva acestei aserțiuni, complet false, după părerea

sa. El consideră că esența filmului nu e cuvîntul. Sursa marii și puternicei sale acțiuni asupra publicului este în gest sau, dacă vreți, în mimică.

Adevărata vocație a lui Chaplin, mai susținea Churchill, nu e comedia ci, contrar aparențelor, tragismul.

Iar despre glumele care se făceau pe seama actorului cînd s-a zvonit că ar avea de gînd să-l încarneze pe Napoleon, Churchill îi lua apărarea în felul următor : „Aceste glume nu sînt numai deplasate, dar și lipsite de bun-simț. Chaplin e perfect capabil să joace acest rol. Și totul pare să arate că acest rol ar putea fi interpretat la un nivel foarte înalt."

◆

Într-un articol publicat în „Pour Vous", sub titlul „Charlie cel Mare", Serge Veber era de-a dreptul furios pe o fată de vreo optsprezece sau nouăsprezece ani care, după ce vizionase un film al lui Chaplin, declarase : „Nu m-am amuzat deloc. N-am avut nici o clipă plăcută. Totul are un aer îmbătrînit. Charlot își îngroașă prea mult efectele. Imaginile sînt turnate într-un ritm atît de accelerat încît nici nu poți să le urmărești. Nu, hotărît lucru, nu ai de ce rîde. Acest domn Chaplin e lăudat prea mult..."

Răspunsul ziaristului era nemilos :

„Ah ! domnișoară, ai fost foarte drăguță, dar tare mi-ar fi făcut plăcere să-ți trag vreo două ! Aveai

un asemenea aer de dispreț cînd vorbeai despre marele actor, încît m-ai indignat la culme. Mă întristez la gîndul că poate exista cineva pe care fantezia magnifică a lui Charlot să nu-l impresioneze.

Te plîng, domnișoară, și te dau uitării. În ceea ce mă privește pe mine și aș fi vrut să pot scrie : în ceea ce ne privește pe noi toți, nimeni pe lume nu m-a amuzat atît ca Charlie Chaplin, chiar de la primele sale filme. Nu voi uita niciodată *Charlot soldat,* nici *Goana după aur,* nici *Circul.* Și n-am mai văzut spectatori prăpădindu-se de rîs ca cei care asistau odinioară la proiectarea filmelor lui Charlot. Și nu cred că voi mai auzi curînd rîzîndu-se astfel. Pentru că el este de neînlocuit. Pentru că un secol nu produce două genii comice de talia lui. Pentru că — și revin la dumneata, domnișoară — atunci cînd timp de douăzeci și cinci de ani ai făcut să rîdă o lume întreagă, ai dovedit că nu îmbătrînești ușor, nu crezi ?

Da, domnișoară, El, cu un E mare și cu un salut respectuos."

Fără a fi de acord cu principiul conform căruia trebuie să luăm la palme pe toți cei ce nu ne împărtășesc părerile, recunoaștem că Serge Veber avea multă dreptate. Deși, ca să-și consolideze mai bine pledoaria, în încheierea articolului, îi „desființa", rînd pe rînd, pe Fatty, Stan și Bran, frații Marx, frații Ritz... considerînd — francezul din el ! — că Fernandel ar fi fost singurul comparabil cu Chaplin.

Cu riscul de a încasa nu cîteva palme, ci o bătaie... ca-n filme, nu putem subscrie la o asemenea opinie !

◆

La o anchetă în cadrul căreia s-a pus întrebarea (sau întrebările) : „Care este primul film căruia i-aţi păstrat o amintire vie, şi de ce ?", François Mauriac răspundea : „N-am noţiunea timpului şi n-aş şti să spun dacă *Misterele din New York* se situează înainte sau după primele filme ale lui Charlot. Îmi închipui că *Misterele din New York* m-au sedus din motivele cele mai mediocre : exact cum un roman poliţist bine făcut te ţine încordat tot timpul."

Marc Chagall, invitat să răspundă la aceeaşi anchetă, afirma : „...în primul rînd Charlot el însuşi în primele filme, esenţa lui Charlot."

Iar Jean Cocteau dădea următorul răspuns :

„Un film al lui William Hart — al cărui nume l-am uitat — şi *Forfaiture* cu Sessue Hayakawa, film care a dovedit că cinematograful poate fi o armă în mîinile dramaturgilor. Firește, au fost de asemenea filmele lui Chaplin. Dar Chaplin reprezenta ceva în afara cinematografului. Revăzîndu-i filmele, am fost izbit de atmosfera à la Kafka introdusă în ele."

◆

Un vibrant omagiu i-a adus lui Charlie Chaplin Ilya Ehrenburg, într-un articol intitulat „Apărătorul omului", căruia i-am rezervat un spaţiu amplu, în 1947, în „Cinema".

Iată cîteva fragmente :

„L-am văzut pe Chaplin, pentru prima oară, în timpul celuilalt război, cel căruia odinioară i se spunea «ultimul» și care astăzi e numit cu modestie : «primul război mondial». Pe ecran, o ciosvîrtă de om își agita comic picioarele făcîndu-ne să înțelegem că o sfidare era aruncată forței și vanității.

Între cele două războaie, Chaplin-«Charlot» nu s-a mărginit numai să amuze oamenii, dar i-a și susținut. Într-adevăr, nici înaltele instituții, nici filosofii, nici înțelepții nu apărau omul. Un comedian făcea asta. Trecea drept un clovn. Era un erou.

Să fie ultimul dintre poeți ? El are încă visuri, acum, cînd oamenii au uitat visul. El crede încă în dragoste, acum, cînd oamenii nu mai cred decît în bani, în tancuri.

El n-a luat arta drept tehnică, nici tehnica drept artă. Cînd marele mut a devenit un mare limbut, Chaplin n-a imitat teatrul. El a rămas un comedian al ecranului. Înțelesese stilul particular al cinematografului.

Nu s-a înclinat în fața mașinii. Știa că destinul omului nu se măsoară cu viteza unui automobil, nici cu magia prin care un excelent porc se transformă într-un salam de proastă calitate. Voia să apere omul de vasul de escortă al morții. Cine s-ar putea mira că și-a dat inima luptei împotriva fascismului ? Pentru el nu era, ca pentru atîția alții, un simplu episod, ci o chestiune vitală. Concepuse *Dictatorul* său cu mult înainte ca anumiți oameni politici să fi condam-

nat fascismul. Nu era un comentator care ţinea isonul celorlalţi, ci un precursor. Dealtfel, fasciştii înţeleseseră de mult primejdia pe care o prezentau pălăria melon şi bastonaşul : odată cu libertatea, ei izgoniseră din Germania umbra lui Chaplin."

◆

Recapitulînd, Charlie Chaplin a fost recunoscut de mari personalităţi ca pionier al cinematografiei, ca mim genial, ca slujitor al umanităţii.

Încă o dată, să nu dăm crezare veştii că Charlot ar fi murit !

STARURI DE ODINIOARĂ

Figuri ilustre pe ecranele bucureştene în perioada dintre cele două războaie : Louis Jouvet, Danielle Darrieux, Mae West, Jeanette MacDonald, Claudette Colbert, Sylvia Sidney, Myrna Loy • Viaţa, personalitatea şi unele gînduri, în cîteva secvenţe

A fost odată ca niciodată...

1

La un vechi şi vestit castel din apropierea Parisului, care a fost scos în vînzare de proprietarul său — un bătrîn aristocrat decăzut — se prezintă într-o bună zi un ofertant „serios".

Dar aspectul său de proaspăt îmbogăţit stîrneşte dezamăgirea şi chiar revolta austerului duce. „Ce timpuri ! Ce timpuri !" exclamă el mînios. Castelul

său să adăpostească niște burghezi arivişti în vinele cărora nu curge nici o picătură de sînge albastru ? Cum ar putea cuteza să calce tradiția familiei sale ? Ce-ar spune strămoșii săi din tablourile atîrnate pe pereți ? Fără îndoială că s-ar mișca în rame și i-ar întoarce spatele. Nu ! Niciodată nu va săvîrși o asemenea impietate ! Sub avalanșa de insulte a ducelui, bietul cumpărător rămîne dezorientat. Arată proveniența onestă a averii sale, apelează la sentimentele de omenie ale ducelui și, în fața hotărîrii neclintite a acestuia, aruncă în joc argumentul suprem : o arvună de un milion de franci.

Acest șantaj „sentimental" are efectul unui trăsnet asupra bătrînului proprietar. Firea sa profund emotivă nu poate rămîne insensibilă față de un asemenea gest... Afacerea e încheiată — bineînțeles pe cuvînt de onoare, cum se cuvine între oameni de lume — și cumpărătorul pleacă fericit, frecîndu-și mîinile de satisfacție...

A doua zi, pe prima pagină a ziarelor, se poate citi următorul titlu : „Un abil escroc păcălește un naiv vînzîndu-i un castel al statului". Poliția întreprinde... etc., etc."

2

— D. Recamier este acasă ?

— Nu.

— I-am adus dulapul pe care l-a comandat la magazinul nostru.

— Nu mi-a lăsat vorbă, răspunde camerista.

— Totuşi, n-o să ne cărăm cu el înapoi. Trebuie să-l instalăm în apartamentul d-sale. Fii, te rog, drăguţă şi dă-ne cheile.

Maniera de a vorbi a îndrăzneţului hamal care pare a avea experienţa conversaţiilor cu cameristele credule şi predispuse la romantism îşi face efectul. Şi astfel, trei cărăuşi pătrund în apartamentul d-lui Recamier şi depun mobila în sufragerie.

Dar, vai !, s-a săvîrşit o eroare. Camerista avea dreptate. Dulapul nu era pentru stăpînul ei, ci pentru alt Recamier care locuieşte în apropiere. Cei trei se înapoiază după cîteva minute spre a ridica dulapul şi a-l duce adevăratului proprietar.

— Curios ! Parcă era mai uşor înainte — spune, zîmbind, şeful cărăuşilor. Într-adevăr...

În ziua următoare, ziarele anunţă, la loc de cinste, cu litere groase : „Celebrele colecţii Recamier au fost furate printr-un truc ingenios. Hoţul se afla într-un dulap..."

3

Sîntem în holul unui luxos hotel, printre oaspeţii căruia se află şi un faimos bijutier.

Un bărbat înalt, distins şi elegant se adresează portarului rugîndu-l să-i anunţe bijutierului vizita sa.

În apartamentul acestuia aflăm despre ce şi mai ales despre cine e vorba. Străinul, un suedez, propu-

sese bijutierului spre vînzare mai multe piese rare şi acum venise să se intereseze asupra căreia dintre ele îşi fixase alegerea.

— Iată, aceasta îmi place, îi spune bijutierul arătînd spre un minunat smaragd.

În aceeaşi zi, ziarele publică o ştire senzaţională : „Un bijutier jefuit într-un hotel de către un necunoscut..."

4

În acelaşi hotel în care a fost săvîrşit furtul căruia îi căzuse victimă bijutierul, îşi face într-o zi apariţia un individ timid şi stingaci. De profesie agent comercial, reprezentant al unei mari şi cunoscute fabrici de butoni, el a fost trimis de şeful său spre a obţine o comandă importantă de la un mare negustor italian aflat în trecere prin Paris. Element mediocru, lipsit de iniţiativă, agentul a căpătat un avertisment sever din partea întreprinderii sale. Dacă nu va reuşi nici de astă dată să obţină o comandă, îşi va pierde slujba. Bietul om ! Iată-l în hol, stingher, sfios, paralizat de cadrul luxos al hotelului, aşteptînd cu sufletul la gură să fie primit de marele negustor.

Dar de ce se uită atît de stăruitor la el portarul ? Îl cunoaşte ? L-a mai văzut undeva ? E sigur că n-a mai dat niciodată ochii cu el.

În sfîrşit, italianul a binevoit să-l invite în apartamentul său.

— A, despre asta era vorba ? O comandă de butoni ? Nu mă interesează.

Zadarnice toate stăruințele bietului agent care vorbește despre calitatea extraordinară a butonilor, despre frumusețea lor, despre rentabilitatea afacerii, despre tot ce-i trece prin minte... Și, pe măsură ce pledează cu aprindere, imaginea unui funcționar dat afară din slujbă pentru incapacitate se conturează din ce în ce mai clar în fața ochilor săi.

Dar iată că, deodată, se întîmplă un miracol.

Negustorul îi iscălește numaidecît o comandă importantă, începe să-i vorbească frumos și-l roagă chiar să primească o sumă însemnată drept avans... Ce s-a întîmplat ? Cine a săvîrșit această minune ? Un telefon. Un telefon primit între timp de la portarul hotelului care-l înștiințase că omul venit în vizită la el este una și aceeași persoană cu periculosul escroc care-l jefuise pe bijutier. Își adusese aminte, era sigur... Dealtfel, anunțase poliția și organizase paza tuturor ieșirilor din hotel. Nu va putea să scape...

5

Într-adevăr, n-a putut scăpa. Iată-l la comisariatul de poliție, unde toate victimele escrocheriilor de mare amploare săvîrșite în ultimul timp la Paris au fost chemate să-l identifice.

Nu mai încape nici o îndoială. Aceeași statură, același mers, aceeași voce. El e ! — spun, rînd pe rînd,

cumpărătorul castelului, camerista domnului Recamier, bijutierul, negustorul italian.

Sărmanul Gabriel Dupont, pe care doar şeful său nu-l poate acuza de altceva decît de incapacitate profesională, este uluit de gravele învinuiri ce i se aduc. Habar n-are de nimic. Nu-l cunoaşte pe cumpărătorul castelului, n-a văzut-o în viaţa lui pe camerista domnului Recamier ; cît despre negustorul italian, n-a făcut nici o presiune asupra lui pentru a-i iscăli comanda.

Totuşi, victimele îl recunosc şi-l acuză... Iată însă că, spre uimirea acestora, Gabriel Dupont apare, la un moment dat, într-o lumină nouă şi toate acuzaţiile îşi pierd temeiul : are un alibi. O mărturie senzaţională a unei colege de birou îl salvează şi, în acelaşi timp, victimele însele încep să se îndoiască şi să nu-l mai... recunoască. Gabriel este pus în libertate.

6

Dar atunci cine a săvîrşit toate escrocheriile care au scandalizat Parisul ?

Manuel Ismora, un individ cinic, brutal şi lipsit de scrupule, care-şi ascunde activitatea nefastă sub paravanul unui atelier fotografic. El a fost „ducele" care a vîndut castelul statului, el a fost „hamalul" care a prădat casa domnului Recamier, tot el a fost „suedezul" care l-a jefuit pe bijutier.

Gabriel Dupont n-a fost decît... victima asemănării sale uluitoare cu escrocul. Nici nu știa de existența acestuia.

Și, totuși, iată-i împreună... Vă surprinde, nu ? Și pe sărmanul Gabriel, căruia Ismora a îndrăznit să-i propună să devină dublura lui, spre a-și putea continua escrocheriile nestingherit de poliție.

Cînd Gabriel încercase să se sinucidă spre a șterge stigmatul închisorii din conștiința sa, Ismora intervenise la timp pentru a-l împiedica să se înece. Prin cuvinte frumoase și făgăduiala unui viitor mai bun, a izbutit să obțină asentimentul lui Dupont.

De aci înainte, fostul funcționar va trebui deci să apară din cînd în cînd în pielea lui Ismora. El este învățat să vorbească și să mănînce ca Ismora și, într-o bună zi, apare în rolul patronului atelierului fotografic. Toată lumea îl confundă cu adevăratul proprietar. Partida poate fi socotită cîștigată...

7

Uneori, Gabriel trebuie să-l înlocuiască pe escroc și... în brațele frumoasei Coraline care este fericită să audă în sfîrșit șoaptele de dragoste așteptate zadarnic de la celălalt.

Dar, la un moment dat, Gabriel se îndrăgostește de iubita patronului său și acesta, sesizînd primejdia care i-ar putea răsturna toate planurile, îi poruncește să se arate mai rezervat față de ea. Coraline îl iubește

şi ea. Trecînd fără să-şi dea seama din braţele unui bărbat cinic şi rece care este amantul ei, în cele ale unui îndrăgostit ce o adoră, Coraline rămîne uluită de schimbările bruşte, de trecerile de la o ironie muşcătoare la o timiditate plină de tandreţe.

După o serie de lovituri izbutite, Ismora, neliniştit de evoluţia idilei „dublurii" sale cu Coraline, porunceşte membrilor bandei sale să-l suprime pe Gabriel Dupont. De data aceasta, asemănarea extraordinară care l-a slujit în atîtea împrejurări, îi joacă o festă : ucigaşii se înşeală şi-l împuşcă pe şeful lor.

Dar, înainte de a muri, Ismora se răzbună declarînd poliţiştilor că el este Dupont şi, deci, adevăratul escroc nu şi-a primit încă pedeapsa.

Aceasta a fost povestea unui film intitulat *Alibi*, sau *Omul din umbră*, care sublinia varietatea infinită de posibilităţi a unui mare actor de odinioară : Louis Jouvet.

Într-adevăr, ducele, hamalul, funcţionarul, cinicul Ismora, candidul Dupont, toţi erau încarnaţi de Jouvet cu o uimitoare individualizare a caracteristicilor fiecărui personaj.

O atît de bogată gamă de măşti şi structuri uneori diametral opuse poate constitui un examen concludent pentru orice interpret.

Pentru Jouvet a fost doar o reconfirmare a unor însuşiri de mult cunoscute care-i aduseseră stima şi admiraţia unor largi pături de spectatori.

Totuşi, Louis Jouvet n-a fost ceea ce se numea pe vremea aceea un star. Dimpotrivă, a fost un anti-star. Nu avea o frumuseţe în sensul comun al termenului, ci una de substanţă, de esenţă, spiritualizată.

Dar mai presus de orice, avea calitatea aceea atît de greu dacă nu imposibil de dobîndit care se numeşte, în teatru ca şi în cinema, stil sau, cum le place francezilor s-o numească, rasă.

Prezenţa lui pe scenă — căci, în primul rînd, a fost actor de teatru — sau pe ecran era fascinantă, copleşitoare, ţinînd tot timpul pe spectator sub vraja personalităţii sale uriaşe. Jocul lui avea sobrietate, echilibru, armonie, limbajul şi atitudinile sale nu cunoşteau trivialitatea, refuzau efectele facile.

Născut la 24 decembrie 1891 la Finistère, a fost silit de părinţi să urmeze stomatologia dar, după o scurtă perioadă, abandonează această cale pentru adevărata lui pasiune : teatrul.

Întreprinde numeroase turnee în perioada eroică a teatrului cînd actorii îşi improvizau costumele din cearceafuri de pat, din feţe de mese şi din perdelele mîncate de molii ale hotelurilor sărăcăcioase unde locuiau şi cînd, cu pantofi cu pingele de carton în picioare, cucereau publicul.

A avut prilejul să abordeze un repertoriu vast şi variat : *Thérèse Raquin, Contele de Monte Cristo,* unde interpreta mai multe roluri, printre care şi pe cel al lui Edmond Dantès. Îşi învăţa textele în patru

zile, se îmbrăca și se dezbrăca în grajduri și dormea uneori pe mese de biliard. Trece prin toate melodramele, de la *Cocoșatul* la *Afacerea curierului din Lyon*, apoi joacă în *Hernani* și *Ruy Blas* de Victor Hugo. La Paris, face pe dublura la „Odeon" unde este plătit cu doi franci pe seară. Avea aerul unui ascet prost hrănit și convingerea că „meseria de comedian este o meserie de artizan care nu cere o mare cunoaștere a lucrurilor și nu ne pretinde decît să gîndim. Este o chestiune de sensibilitate".

În 1907, cu ajutorul unui prieten, devine directorul unui teatru, dar trebuie să-l părăsească foarte repede, lăsînd în urmă o datorie de două mii de franci pe care o va acoperi cu greu din veniturile lui extrem de modeste.

Părinții refuzînd să-i mai acorde vreun ajutor, este obligat, la un moment dat, să care pachete pentru un negustor de mătăsuri, primind drept plată niște sume infime.

În 1909 se prezintă la Conservator interpretînd *Horațiu* și *Școala femeilor*. Trei eșecuri succesive îl determină să renunțe la învățămîntul oficial, mulțumindu-se să audieze cursurile unui profesor binecunoscut.

Între timp, continuă să joace, dar nu-și va începe cu adevărat cariera decît abia în 1913 cînd îl va cunoaște pe Jacques Copeau. Acesta urma să deschidă un nou teatru, cu o piesă de Molière. Sala era mică

şi acustica detestabilă, dar inima animatorilor era mare. Prima reprezentaţie a avut loc la 1 octombrie 1913. Copeau era ajutat de prietenii săi de la „Nouvelle Revue Française" : Francis Jourdain imaginase decorurile, Valentine Rau se ocupase de costume, Léon-Paul Fargue scria adresele, Roger Martin du Gard se ocupa de garderobă, iar Duhamel făcea oficiul de sufleur. Publicul a reacţionat fără prea mare entuziasm, dar cîţiva critici au fost în delir. Unul a scris : „Niciodată Molière n-a fost mai bine servit... Cei doi medici m-au înnebunit."

Unul din cei doi medici era Jouvet.

Anii trec, succesele se adună şi cel care eşuase atît de lamentabil la Conservator ajunge unul din marii actori ai Franţei. În 1924, devine director la „Comédie des Champs-Elysées", iar în 1934 preia conducerea teatrului „Atelier", pentru ca în 1948 să-l întîlnim la catedra Conservatorului din Paris, clasa comedie...

O trecere în revistă a activităţii sale cinematografice stîrneşte unele nedumeriri. În 1910, apare în *Shylock* cu Harry Baur şi abia după douăzeci de ani îl reîntîlnim în *Topaze* al lui Marcel Pagnol.

De-a lungul unei prestigioase cariere căreia i se va pune capăt în 1951, odată cu trecerea în nefiinţă a actorului, pot fi întîlnite numeroase creaţii memorabile : *Chermesa eroică,* în regia lui Jacques Feyder ; *Azilul de noapte,* după Gorki, realizat de Jean Renoir ; *Un carnet de bal,* savurosul film al lui Julien

Duvivier ; *Marsilieza,* a cărui regie era semnată de Jean Renoir ; *Hôtel du Nord* al lui Marcel Carné ; *Apus de glorie* și *La charrette fantôme,* ambele girate de Julien Duvivier ; *Volpone* realizat de Maurice Tourneur și, în sfîrșit, *Omul din umbră* al lui Jean Dréville.

Posesor al unei bogate experiențe teatrale, profesorul Jouvet și-a expus opiniile, gîndurile, ideile într-o carte intitulată *Réflexions du comédien,* în care există numeroase pagini consacrate regiei de teatru, unele crochiuri de portrete și cîteva aprecieri pertinente asupra relațiilor dintre arta scenică și cea a ecranului.

Scria Jouvet : „Și a venit cinematograful, mașină-unealtă nou-nouță, monstru devorator de materie dramatică sub toate formele. Mai întîi i-a furnizat-o teatrul liber ; într-adevăr, din această gogoașă de mătase a izbucnit strălucitul fluture care, astăzi, freamătă pe cel de-al patrulea zid în sfîrșit materializat."

Deși imaginea sa n-a fost agățată niciodată pe un perete, deși filmele sale n-au constituit mari succese de casă, Jouvet a rămas adînc gravat în amintirea celor ce i-au prețuit talentul.

Nu numai fan-ii, ci și arta are ciudățeniile ei...

◆

Ca și Jouvet, deși nu se poate stabili nici o punte de contact între ei, afară doar de faptul că amîndouă vedetele au vorbit lumii, pe registre diferite, despre

măiestria şcolii franceze de teatru şi cinema, Danielle Darrieux a rămas un copil răsfăţat al amintirilor noastre.

Spre deosebire de filmele lui Jouvet, cele ale Daniellei Darrieux erau puncte de atracţie nu numai pentru un număr limitat de spectatori, ele constituiau ceea ce în literatură numim astăzi „best sellers".

Mayerling, filmul lui Litvak, în care apărea alături de Charles Boyer ; *Băietana* şi *Prima iubire,* ambele turnate în regia soţului ei, Henri Decoin ; *Taras Bulba,* în care rolul titular era deţinut de Harry Baur, au însemnat trepte importante în evoluţia vedetei.

Epoca postbelică a înfăţişat publicului o Danielle Darrieux victorioasă asupra timpului, căreia anii nu izbutiseră să-i micşoreze farmecul, oferindu-i dimpotrivă o maturitate artistică incontestabilă.

Dovada cea mai evidentă a fost rolul din *Roşu şi Negru,* transpunerea romanului lui Stendhal, în care Gérard Philippe, în ciuda strălucirii şi a tinereţii sale, a trebuit să se recunoască umbrit şi să spună : „după dumneavoastră, doamnă".

Iar *Domnişoarele din Rochefort* i-au ajutat şi ele pe cinefilii de odinioară să-şi reamintească cele mai bune momente din viaţa cinematografică a vedetei care, pe vremea aceea, îşi putea permite uneori să trişeze, folosind farmecul privirii şi al surîsului. Nu împlinise încă 20 de ani...

În 1947, o colegă de școală a Daniellei Darrieux a povestit revistei „Film Pour Vous" cîteva amănunte din adolescența actriței.

Se născuse la Bordeaux, la 1 mai 1917. Tatăl său era medic. Mama rămăsese singură cu trei copii: Danielle, Claudette și Olivier. Familia era foarte unită și între copii nu existau mari diferențe de vîrstă.

Spre a-și putea întreține odraslele, mama a fost nevoită să dea lecții de canto. Era o bună muziciană și poseda o voce minunată. La început, se gîndise să-o determine și pe Danielle să devină cîntăreață. Dar Danielle considera vocalizele drept niște exerciții prea plictisitoare și-și descurajase mama care, în lipsă de ceva mai bun, se consolase acceptînd violoncelul. Pe Danielle o pasiona acest instrument poate și fiindcă existau foarte puține violonceliste și ei îi plăcea întotdeauna să nu fie ca toată lumea.

Avea multă facilitate, spunea colega ei. Cînd era vorba de ea, pe toate buzele flutura fraza „micuța Danielle e extrem de înzestrată".

Era adesea prima din clasă. Ceea ce le cam înciuda pe colege, deoarece nu putea fi socotită studioasă și muncea foarte dezordonat.

Avea, de asemenea, degete de zînă. Rochiile pe care le confecționa pentru păpușile ei erau minunate, ca și puloverele tricotate, cu desene drăguțe și fanteziste.

Locul ocupat la învățătură, calitățile de muziciană ca și cele de croitoreasă i-au adus stima mamelor. Era dată adesea drept exemplu. Nu se putea numi totuși un copil cuminte, blînd ; avea un caracter mai degrabă turbulent.

„Ce prostie, spunea Danielle prietenei ei, să fii fată. Tare mi-ar fi plăcut să fiu băiat. M-aș fi făcut marinar sau explorator, sau orice, numai să mă mișc, să nu stau tot timpul locului."

Prietena își amintea apoi de o altă confidență. „Devenisem foarte intime. Într-o bună zi, mi s-a destăinuit : Știi, dragă, sînt îndrăgostită. E formidabil."

Era primul ei flirt. Nu împlinise încă cincisprezece ani. El îi împlinise de mult. Era înalt și sportiv. Se duceau cu barca pe lacul din Bois de Boulogne. Dar nu ca să se plimbe, așa cum fac îndrăgostiții. Ci ca să dispute meciuri de vîsle. Prin mijlocirea lui Olivier, el îi trimitea versuri, la care ea răspundea în timpul orelor de matematică. Prietena avea sarcina s-o prevină dacă risca să fie surprinsă.

Un dialog interesant a avut loc la un moment dat între ele :

— Simt că nu-l voi putea iubi decît pe el toată viața, spuse Danielle.

— Dar mama ta, ce crezi c-ar spune dacă ar ști ?

— Mama nu știe nimic. Am să-i fac surpriza în ajunul căsătoriei. Deocamdată, pe mama n-o preocupă în legătură cu mine decît o idee : să fac ca-

rieră în muzică, să devin violoncelistă. Ar vrea să intru la Conservator.

— Ți-ar place ?

— Da, destul. Dar e greu ; trebuie să muncești mult.

— Eu, dacă ar fi să aleg o carieră artistică aș prefera cinematograful, a spus prietena.

Danielle izbucni în ris.

— Cinematograful ! Ah ! Nu, asta niciodată.

— De ce ?

Se strîmbă.

— Nu știu. Nu-mi spune nimic. Nu-mi place cinematograful. Mă duc rareori la filme și atunci mă plictisesc.

Într-adevăr, Danielle era poate singura elevă din toată școala care nu colecționa pe furiș fotografiile actorilor de renume. Dacă i s-ar fi deschis pupitrul, s-ar fi găsit un pachețel îngrijit legat cu o panglică cu scrisorile iubitului ei, jurnale de modă și, pe o foaie de varză, doi melci galbeni cu dungi maron. Danielle își virîse în cap să-i dreseze și să-i prezinte ca un număr de circ.

Danielle avea treceri bruște de la o stare de spirit la alta. Era cînd veselă, cînd tristă.

Întrebată de prietena ei ce i se întîmplă, Danielle răspunse că nu știe, că s-a săturat de tot, de casă, de școală, susținînd că viața trebuie să fie totuși altceva.

Se făcuse frumoasă și-și depășise și din acest punct de vedere colegele.

Într-o zi s-a răspîndit ca fulgerul ştirea că Danielle Darrieux va face cinema !

Citise într-un ziar un anunţ conceput în felul următor : „Casa Vandal şi Delac, care va turna filmul *Le Bal*, după un roman de Irene Nemirowsky, caută tinere între cincisprezece şi şaisprezece ani pentru probe."

Această ofertă îi căzuse sub ochi într-un moment de restrişte. Se ştia frumoasă. Totuşi, cîteva zile şovăi. Apoi, se hotărî brusc. Fără să spună vreun cuvînt cuiva, îşi depuse candidatura scriind o scrisoare. Drept răspuns, i se ceru să se prezinte într-o dimineaţă.

Ajunsă în faţa clădirii, avu o clipă de trac. Dar această spaimă îi întări hotărîrea. Nu putea accepta ideea de obstacol în calea voinţei cuiva. Nici chiar atunci cînd era vorba de ea însăşi. Se avîntă pe coridor, urcă scara lovind un bărbat care cobora. El îşi ceru iertare.

— Pardon, domnişoară !

Era deja pe palier. Domnul se întoarse înapoi, o ajunse în anticameră, o luă de mînă, o conduse în biroul său.

— Eu sînt domnul Vandal. Cred că am să te angajez.

— Vă previn. Nu ştiu să fac absolut nimic.

— Cu atît mai bine. Nu va trebui să-ţi înlăturăm deprinderile proaste.

— Şi apoi, va trebui totuşi ca mama să fie de acord.

Mama spuse da. Danielle îşi începu cariera de vedetă.

Dar nu părea prea entuziasmată.

Întrebată de prietena ei ce a determinat-o atunci să accepte, Danielle a răspuns : „Necunoscutul. Poate că va fi o aventură frumoasă, sau pur şi simplu o aventură."

— În sfîrşit, iată-te fericită, i-a spus prietena.

— Încă nu ştiu. Îţi voi spune mai tîrziu, a sunat răspunsul.

După consacrarea în Europa, Danielle Darrieux a trăit a doua „mare aventură", voiajul la Hollywood. Era în 1938.

Abia ajunsă în cetatea filmului american, toţi experţii şi tehnicienii specialişti în problemele de frumuseţe au aruncat o privire expertă asupra ochilor ei imenşi şi asupra picioarelor ei impecabile. „Aceasta este o fată într-adevăr frumoasă, au declarat ei în cor, nu trebuie să ne îngrijoreze soarta sa, nimic nu va izbuti s-o urîţească."

Danielle s-a arătat afabilă, îndatoritoare cu ziariştii şi reporterii fotografi. În ziua cînd a debarcat la New York a pozat, cu o resemnare stoică, pentru 180 de fotografi.

În fiecare seară se ducea împreună cu soţul ei, scenaristul şi regizorul Henri Decoin, în diverse săli de

cinema. Voia să studieze jocul actorilor americani, să se familiarizeze cu accentul lor și să-și dea seama de felul cum reacționează publicul acolo. Contractul pe cinci ani pe care-l semnase cu Universal (pentru un total de un milion de dolari) o obliga să facă două filme pe an în America.

În general, Danielle era foarte conștiincioasă, iar în ceea ce privește memorarea textelor sale, nu uita niciodată un rînd dintr-un manuscris de șase pagini. Două lecturi îi erau suficiente ca să rețină orice text. O lectură cu voce tare îi era de ajuns, datorită unei excelente memorii vizuale.

Primele probe americane au fost, după părerea soțului ei, superioare, sub raportul fotografiei și al vocii, tuturor filmelor sale anterioare. Testul de machiaj era de asemenea bun, după părerea studioului, dar Danielle a ținut la machiajul propriu.

— Bine, dar machiorul nostru ne-a adus un milion de dolari cu ceea ce a știut să facă din Boris Karloff, a obiectat delegatul studioului cînd vedeta a refuzat orice ajutor.

Danielle s-a înfuriat :

— Eu mă cunosc de douăzeci de ani și pe acest machior îl văd acum pentru prima oară ! Cu sistemul vostru, toate femeile seamănă între ele și tuturor li se aplică gene false.

Aluzia la Karloff și la milionul de dolari a îndîrjit-o și mai mult. A încercat o imitație îngrozitoare a lui Karloff :

— Prin urmare, găsiți că Darrieux seamănă cu Karloff ! Nu ! Nu vreau să aud de nimic !

Într-un reportaj transmis din America și intitulat „Șapte luni la Hollywood", Danielle Darrieux povestea că, după ce a așteptat șase luni, este în sfîrșit mulțumită că a început să turneze filmul mult căutat... că nu regretă așteptarea fiindcă soțul ei a ieșit învingător pînă la urmă. Citise scenariul și îi plăcuse. Afară de aceasta, regia i se încredințase lui Henri Koster care obținuse două frumoase succese cu Deanna Durbin.

Se pare că publicul american nu s-a arătat atît de entuziasmat cum se credea de vedeta importată și „marea aventură" s-a terminat într-adevăr ca o mare aventură, dar într-un sens nedorit.

Reîntoarsă în patrie, Danielle Darrieux a reușit, prin creațiile ei, să-și recîștige stima și afecțiunea spectatorilor, făcîndu-i să uite supărarea pe care le-o pricinuise prin mica ei trădare... Presa i-a acordat și ea din nou toată atenția, au reînceput să apară reportajele, interviurile.

Într-unul din acestea, publicat prin 1946 în revista pariziană „Cinévie", a fost întrebată : „Cînd v-ați descoperit vocația artistică ?" Răspuns : „În ziua în care am pătruns pe platoul unde Dulac și Vandal turnau *Le Bal*. Niciodată pînă atunci nu simțisem nici cea mai mică vocație artistică."

Vrînd să afle dacă vedeta obișnuiește să meargă pentru plăcerea ei la cinema, ziaristul a descoperit

că „foarte adesea". Îi plac tot atît de mult premierele ca și reluările, bineînțeles cele excepționale. Dar să-și revadă vechile filme ?

„Să le revăd ? Niciodată. Sînt unele pe care nici nu le-am văzut. Probele care mi se arată în sala de proiecție a studioului îmi par suficient de concludente. În ceea ce privește cele mai bune filme ale mele, am acceptat să particip la premiera lor."

Cea mai neplăcută amintire din cariera ei de actriță ?

Juca în *Jeux dangereux,* o piesă în care trebuia să-și tragă un foc de revolver în piept. Într-o seară, apasă pe trăgaci... nimic. Apasă din nou, tot nimic. Deznădăjduită, a izbucnit în plîns, a aruncat revolverul și a fugit la cabină.

Care este prima calitate care se cere în cinematograf ? Frumusețea, fotogenia, talentul sau aspectul fizic atrăgător ? — a vrut să afle reporterul.

Vedeta i-a răspuns :

„În primul rînd talentul, care este esențial, apoi fotogenia. Frumusețea și atracția fizică sînt calități secundare care, după părerea mea, au mai puțină importanță."

Danielle Darrieux le-a avut pe toate...

◆

Una dintre cele mai interesante și mai pitorești figuri ale Hollywoodului interbelic a fost, fără îndoială, Mae West, autoarea „scandaloasei" invitații adresate băr-

baţilor, „come up and see me sometimes“, formulă care a avut şi ea un aport la transformarea vedetei, astăzi aproape nonagenară, într-un mit, într-o legendă.

Deşi adusese pe ecran un tip nou — femeia cu forme pline — şi publicitatea bătea monedă pe acest amănunt, Mae West nu putea fi în nici un caz socotită un simplu tip inedit, produs al laboratoarelor de fabricat staruri.

Ea era, în primul rînd, o artistă adevărată, o artistă cu personalitate. Femeie inteligentă, cultivată, şi-a produs, scris şi interpretat unele filme.

În autobiografia sa, scrisă cu atîta căldură, pasiune, inteligenţă şi sensibilitate, „Lupta cu îngerul“ [1], Anthony Quinn are cîteva pagini savuroase în legătură cu întîlnirea şi „ciocnirile“ sale cu Mae West.

Astfel, povesteşte Quinn : „Ea mă privi fix preţ de o clipă şi-mi spuse : «Ia vino încoace, băiete». M-am îndreptat spre ea. Avea ceva provocător şi vulgar în felul ei de a fi. «Cu ce te ocupi ?» întrebă ea pe patru tonuri diferite. «Încerc să fiu actor.» «A, unul din ăia ? Poate peste cîţiva ani te voi putea folosi. Pentru moment eşti cam prea tînăr pentru mine.» N-am vrut să întind coarda, spune Quinn. «Bine, voi reveni cînd voi socoti că sînt destul de copt.»“.

Mai departe, povesteşte cum, în timp ce-şi interpreta rolul pe scenă, a auzit aplauze. S-a oprit. Era Mae West care şedea în fundul sălii. A străbătut in-

tervalul dintre scaune și i-a spus : „Ești foarte bine. Poate că am trecut cu vederea peste ceva bun." Și, întorcîndu-se spre regizor : „Cred că băiatul are stofă. În locul dumitale, i-aș da rolul." „Bine, ripostă el, dar rolul e al unui bărbat de șaizeci și cinci de ani...", „N-ai decît să-l machiezi pe puști ; va fi senzațional." Cuvîntul ei a fost hotărîtor. Quinn a căpătat rolul și a început repetițiile.

Anthony Quinn a jucat rolul și a avut succes.

Mae West a venit în cabina lui, l-a îmbrățișat și i-a spus : „Ai împlinit așteptările mele, tinere. Sper că, într-o zi, vei putea împlini și celelalte așteptări ale mele."

Quinn își amintește apoi : „Mae West era într-adevăr foarte drăguță cu mine, dar nu s-a sfiit să se tîrguiască sîngeros. În mod normal, rolul meu ar fi trebuit să fie plătit cu douăzeci și cinci de dolari pe săptămînă, dar ea îmi spusese : «Copile, asta-i o experiență valoroasă pentru tine și eu nu vreau să te stric. De fapt, tu ar trebui să-mi plătești mie că interpretezi acest rol, totuși, poftim, eu îți dau zece dolari pe săptămînă.»"

Cîteva pagini mai încolo, Quinn revine asupra problemei materiale.

„Atîta timp cît am jucat în *Paturi curate*, am avut unele greutăți cu Mae West în privința salariului meu. Speram să devin un membru permanent al trupei și i-am spus că, pentru douăzeci și cinci de dolari pe

săptămînă, eram dispus să semnez un contract pe şapte ani. Din fericire, m-a refuzat. Mai tîrziu, cînd am întîlnit-o într-o zi, mi-a spus : «După cum văd, te descurci foarte bine, micuţule. Mi se raportează fel de fel de lucruri despre tine». «Asta v-o datorez dumneavoastră, domnişoară West, şi faptului că mi-aţi permis să joc în piesă.» «O, micuţule, nu mi-eşti dator cu nimic.» Şi apoi, urmă celebra ei frază : «De ce nu urci odată la mine să mă vezi ?»".

„Nu ştiam niciodată cînd glumeşte, căci tot ce spunea ea avea două înţelesuri. Din pură politeţe, am răspuns că şi mie mi-ar face plăcere, dar ea m-a invitat chiar pentru seara aceea."

Povestea care a urmat — delicioasă ca descriere şi amănunte — este prea lungă spre a o reproduce. Pe scurt, Anthony Quinn pretinde că, vorbindu-i despre un rol pe care i-l făgăduia şi punîndu-l să interpreteze unele scene, Mae West ar fi încercat să-l seducă, dar el a opus o rezistenţă neînduplecată...

În sfîrşit, să-i lăsăm această satisfacţie a orgoliului său de cuceritor şi să trecem...

„Cînd am venit pe lume, spunea Mae West în cadrul unui ciclu de confesiuni *Amintiri vesele şi triste din copilăria mea...*, în Lamont (Minnesota) — la 17 august 1892, adăugăm noi — „nici o gazetă n-a anunţat evenimentul. Am avut originalitatea să mă nasc într-o duminică ceea ce, veţi recunoaşte, nu e nimic extraordinar. Părinţii mei locuiau într-o căscioară

modestă, construită chiar de tata. A doua zi după naşterea mea — o nenorocire nu vine niciodată singură ! — acoperişul casei noastre se prăbuşi. După aceea, tatăl meu căzu la pat... E tot ce-mi amintesc din vremea sosirii mele pe acest pămînt... Cîteva luni mai tîrziu, un incendiu devastă cele trei cartiere ale oraşului. În epoca aceea, majoritatea construcţiilor erau din lemn. Acoperişul nostru arse ca o pălărie de paie. Din fericire, graţie priceperii tatălui şi unchiului meu, parterul şi primul etaj au putut fi ferite de sinistru. Ca fetiţă, se pare c-am fost insuportabilă. Pînă la vîrsta de cinci ani, aveam urîtul obicei de a... spiona. La mîncare, eram foarte capricioasă. Nu mă îndoiesc că educaţia mea a fost un supliciu pentru mama."

Tatăl, Jack West, era boxer, mama ei spălătoreasă. Micuţa Mae organiza în şcoala din Brooklyn spectacole în care imita pe profesoare.

Cîntăreaţă excentrică într-un circ, la douăzeci de ani se căsătoreşte. Îşi pierde apoi soţul. E călăreaţă, trapezistă, comediană... Timp de cîţiva ani, joacă roluri dramatice, în oraşele de provincie. E inteligentă, are darul scrisului. Elaborează un scenariu pe care-l propune unei firme din Hollywood. Un producător avizat îi oferă o şansă. Mae turnează *Lady Lou*. Cu o privire languroasă, cu o frază fericit aleasă — n-o mai repetăm — face să spumege de mînie toate femeile Americii şi cucereşte toţi bărbaţii.

„În această ţară de fanatic puritanism — avea să scrie, mai tîrziu, un gazetar, — în această citadelă a

filmului unde ligile burgheze nu iartă nimic, o femeie se bucură de o curioasă indulgenţă. Nici o ligă a decenţei nu poate, sau mai bine spus nu vrea, să lupte împotriva ei. Această femeie este Mae West."

. . . . . .

Spuneam că Mae West avea darul scrisului.

Într-un număr din 1938, revista „Pour Vous" anunţa pe copertă cu litere mari : „În acest număr : Mae West, critic de cinema".

Iar în cuprinsul revistei, pe o pagină întreagă, sub titlul „Ce muscă a înţepat-o pe Mae West ?" publica patru recenzii scrise de celebra... cronicară. Erau analizate două filme americane : *Too hot to handle* cu Spencer Tracy şi Myrna Loy şi *Hold that co-ed* cu John Barrymore şi două franţuzeşti : *Iluzia cea mare*, clasicul lui Jean Renoir şi *Romanul unui trişor*, al lui Sacha Guitry.

Un desen-caricatură semnat Pavil o înfăţişa pe Mae West la masa de scris reflectînd înainte de a scrie, în timp ce o muscă o înţeapă la spate imitîndu-i atitudinea meditativă.

Spre a ne face o idee, am extras cîteva din gîndurile exprimate în două din cele patru cronici.

Din recenzia privitoare la filmul lui Spencer Tracy:

„În curînd, vom avea mai multe filme de război decît războaie... Nu-i puţin lucru.

Această realizare a fost dirijată de «sprinterul» regizorilor : Jack Conway, zis «nebunul».

Conway are întotdeauna cîte o păţanie în studio cu fiecare dintre producţiunile sale. De data aceasta, era cît pe-aci s-o ardă de vie pe Myrna Loy. Din fericire, Clark Gable a reuşit să deschidă la timp uşile cabinei avionului în care biata Myrna ar fi ars ca un pui la rotisor.

Această scenă neprevăzută merita să fie filmată măcar pentru jurnalul de actualităţi. Din fericire n-a fost...

În *Too hot to handle*, Clark Gable o obligă pe Myrna Loy să-şi răstoarne avionul plin cu un ser împotriva holerei şi cu filme.

În scenariu, Gable este un reporter cinematografic. Există tensiune, fricţiune între el şi patronul său. Myrna aranjează lucrurile. Ultimatum nr. 1... apoi nr. 2... Loy îl ajută pe Gable să-şi regăsească fratele într-o junglă din America de Sud. Ea se întoarce şi vede pe un ecran din New York filmele pe care Gable a vrut să le distrugă...

În ciuda piedicilor, totul se aranjează. Dar nu înţelegi de ce nu s-a aranjat mai devreme.

Nu ştiu dacă aventura te face să simţi o strînsoare la gît sau dacă îţi dilată pleoapele, dar în mod cert te face să-ţi pierzi răsuflarea. Astmaticii să evite filmul."

Cu privire la *Iluzia cea mare*, Mae West scria :

„Am văzut *Iluzia cea mare*, film francez realizat de Jean Renoir. Filmele franceze se prezintă în Manhattan într-o cadenţă regulată.

Ultimul sosit, un film de război. Este într-adevăr «epoca fierului» pentru cinema. Există, în acest film, două vedete bărbaţi : unul francez, celălalt plicticos.

Se poate ghici numaidecît numele celui de al doilea : Herr Erich von Stroheim, bine cunoscut pentru monoclurile sale şi craniul luminos. Joacă cu atîta siguranţă şi cu atîta *self-confidence* încît eşti convins că nimic nu i se poate întîmpla.

Dar i se întîmplă tot felul de lucruri.

Însă nimic nu-l clinteşte.

E copleşit cu o spadă, cu Crucea de Fier, cu o crimă, şi cu o privire dispreţuitoare. Prea puţin pentru a-l face simpatic.

Filmul este interesant în unele momente, pastoral în altele, ridicol uneori ; căci, personal, găsesc ridicol ca nişte oameni pe jumătate îngropaţi în zăpadă să încerce să se salveze, cu preţul unor mari eforturi, pentru a se duce să împuşte nişte bieţi prizonieri aflaţi într-o situaţie şi mai nenorocită decît a lor.

Asta e, zice-se, «războiul»...

Nu l-am văzut niciodată şi sper să nu-mi îmbogăţesc cunoştinţele în această privinţă ; dar realmente există episoade groteşti.

Travaliul regizorului pare minuţios. Aş prefera totuşi să văd o precizie asemănătoare aplicată altei teme.

Singurul beneficiar al poveştii este «eu, Herr Erich von Stroheim».

Din orice unghi ar fi privită Mae West, în ciuda adversităților care au încercat să-i minimalizeze însușirile, n-a fost o simplă «vamp» cu forme pline...

◆

Într-unul din filmulețele sale, neînfricatul Kojak spunea, la un moment dat cu vădită melancolie : „Ehei, Jeanette MacDonald".

Desigur că pentru inventivul polițist, Jeanette MacDonald reprezenta în primul rînd o metaforă : vremurile bune ale tinereții sale cînd se trăgea mult mai puțin pe străzile New Yorkului și traficanții de droguri nu apăreau pe la colțuri ca să le dea atîta bătaie de cap policemenilor.

Oricum, Kojak evoca o imagine foarte prețuită a unei epoci : artista cîntăreață care a dominat cu autoritate filmul muzical de înaltă ținută artistică mulți ani în șir.

Văduva Veselă, Marietta, Rose Marie, S-a întîmplat în luna mai nu sînt numai niște titluri de filme, ci și momente de apogeu în evoluția genului.

Jeanette MacDonald nu turna orice și oricum. Ea făcea parte din elita lui Metro Goldwyn Mayer, acea categorie restrînsă de staruri care-și puteau exercita dreptul de veto la alegerea scenariului și chiar la fixarea partenerului. Dar această ultimă problemă nu se mai punea, întrucît Nelson Eddy era «prințul consort» al divei, veșnicul partener al unei Jeanette MacDonald strălucitoare, plină de prestanță, căreia un tînăr blond, simpatic și drăguț, îi ducea trena.

Deşi se spune că visurile din copilărie nu prea se realizează, în cazul ei lucrurile par să se fi petrecut altfel. Încă din primele zile de care-şi putea aminti avusese ambiţia de a ajunge pe scenă.

Născută la Philadelphia, studiase canto şi dansul încă din copilărie. Avea doar trei ani şi jumătate cînd a apărut pentru prima oară în faţa publicului. Era vorba de un recital dat la şcoala pe care o frecventa sora ei mai mare, Blossom.

Pînă la zece ani, a urmat şcoala primară în Philadelphia natală, apoi, familia mutîndu-se la New York, şi-a continuat acolo studiile.

Avea paisprezece ani cînd sora ei care apărea într-o revistă pe Broadway a luat-o într-o zi cu ea la teatru şi a prezentat-o producătorului. Acesta o puse să cînte şi să danseze şi îi oferi numaidecît un loc în corpul de balet. Convins că avea mari posibilităţi, împărtăşi această părere părinţilor fetei care-i dădură consimţămîntul. În timp ce apărea pe scenă pe Broadway, Jeanette îşi continua şcoala la New York, luînd în paralel lecţii de dans, de canto şi de balet cu Albertine Rasch.

La expirarea contractului, Jeanette se duse la alt producător. Cînd intra în birou, o altă fată tocmai ieşea.

„Nu te mai duce degeaba, îi spuse aceasta. Nici n-o să se uite la dumneata. Nu e nimic de făcut."

Dar Jeanette nu era omul uşor de convins să renunţe la o idee pe care şi-a pus-o în gînd. Dădu buzna

în biroul producătorului. Întrebind-o cum a reușit să pătrundă în biroul său particular, acesta primi următorul răspuns : „Am intrat pur și simplu", răspuns în care nu se simțea nici o urmă de scuză...

Producătorului îi plăcuse probabil curajul fetei. Oricum, rezultatul întrevederii lor a fost propunerea făcută Jeanettei de a pleca la Buffalo și a se alătura companiei „Night Boat" care se pregătea acolo pentru un spectacol pe Broadway. Trebuia să interpreteze unul din rolurile principale, în locul unei actrițe care se îmbolnăvise.

Însoțită de mama ei, a plecat la Buffalo dar între timp actrița se însănătoșise și putea din nou să joace. După o zi sau două, o altă interpretă a alunecat pe scări și s-a rănit atît de grav, încît a trebuit să părăsească spectacolul. Jeanette a primit rolul ei.

După alte cîteva roluri, a urmat o perioadă de criză, fără angajamente. Nevoia de a se întreține singură a silit-o să pozeze pentru fotografii de reclamă și să devină manechin pentru un negustor de blănuri.

În stagiunea următoare, i s-a oferit din nou prilejul să apară pe scenă, într-un spectacol montat la Greenwich Village Theatre. Atunci a început New Yorkul să-și dea seama că dispune de o nouă personalitate. Un binecunoscut producător a văzut-o și s-a arătat încîntat de fata cu părul roșcat și vocea atît de frumoasă. În scurt timp, a apărut în mai multe spectacole muzicale care i-au adus recunoașterea.

Filmul vorbitor era atunci în plin avînt și, firește, se căutau cu înfrigurare actrițe care să știe să vorbească bine, să cînte și să danseze. Era normal ca producătorii de filme să manifeste interes pentru Jeanette MacDonald. Ea a fost invitată să facă un test într-un studio din New York. A primit invitația cu plăcere și după aceea i s-a oferit rolul principal într-un film produs de Paramount. Dar din cauza angajamentelor teatrale n-a putut accepta oferta. Testul ei cinematografic rămas în arhiva studioului avea să-și joace rolul aducînd-o în lumea filmului puțin mai tîrziu.

Ernst Lubitsch venise la New York în căutarea unei partenere pentru Maurice Chevalier în *Parada dragostei*. Întîmplător, în momentul acela, nu juca în nici un spectacol la New York. Jeanette apărea într-o reprezentație la Chicago.

Lubitsch vizionă toate spectacolele de pe Broadway, dar fata de care avea nevoie nu era pur și simplu de găsit.

Se simțea cam deprimat cînd întîmplarea i-a scos în cale testul cinematografic făcut de Jeanette. Ceru studioului să i-l proiecteze și puțin după aceea se sui în primul tren cu destinația Chicago. Era sigur că ajunsese la capătul căutărilor sale, dar voia s-o vadă pe Jeanette pe scenă tocmai ca să-și confrunte opinia. După ce o urmări în spectacol, nu mai avu nici o îndoială. Îi oferi rolul principal din *Parada dragostei* pe care Jeanette MacDonald îl acceptă numaidecît,

deoarece contractul cu teatrul din Chicago era pe sfîrşite.

Succesul acestui film, primul din noua carieră, i-a adus Jeanettei MacDonald un contract. După ce a interpretat rolul suveranei din *Parada dragostei*, a fost distribuită alături de Dennis King în *The Vagabond King*. Apoi a venit contractul cu Metro Goldwyn Mayer şi seria de mari succese... nu numai pe plan profesional.

În culisele Hollywoodului se comenta faptul că mariajul Jeanettei MacDonald cu Gene Raymond — mariaj care a avut loc la 16 iunie 1937 — s-ar fi datorat unei avalanşe de coincidenţe. S-au întîlnit pentru prima oară în faţa uşii de la intrare cînd au venit la acelaşi party ; cîteva seri mai tîrziu, Gene se dusese la alt party şi tocmai se pregătea să sune cînd a apărut într-o maşină Jeanette. După alte cîteva săptămîni, au ajuns amîndoi în aceeaşi clipă la o premieră care avea loc la faimosul teatru chinezesc din Hollywood — şi acesta a fost începutul romanţei...

Cu atîtea coincidenţe, povestea nu se putea termina altfel decît printr-o căsătorie...

◆

...Tot o coincidenţă a fost şi faptul că în primul ei rol important Claudette Colbert l-a avut ca partener pe Maurice Chevalier.

Dar cine e Claudette Colbert ? va întreba, probabil, cinefilul noii generaţii.

Dacă, în 1935 sau 1936, se alcătuia un clasament al celor mai îndrăgite și, implicit, „rentabile" staruri ale Hollywoodului, din primele cinci nu lipsea niciodată Claudette Colbert.

Gingășia, *sensibilitatea* și o inteligență vie erau trăsăturile ei caracteristice. În comedie : o cupă de șampanie spumoasă... În drama sentimentală : convingătoare prin sinceritate, prin trăire, fiindu-i străine artificiile, atitudinile studiate.

Păcat că noua generație n-a avut prilejul să-i revadă filmele pe marele ecran, de acest privilegiu bucurîndu-se doar o mînă de... cinemateciști.

Cărțile ei de vizită erau și au rămas impresionante : *Locotenentul surîzător,* cu Maurice Chevalier, în regia lui Lubitsch. Un an mai tîrziu, *Semnul crucii,* sub îndrumarea lui Cecil B. deMille, cu Charles Laughton și Fredric March ; în 1934, *S-a întîmplat într-o noapte,* pentru care a primit premiul Oscar și unde partener îi era Clark Gable, iar regizor Frank Capra ; în același an, *Cleopatra,* sub bagheta lui deMille, iar în 1938 o reluare a colaborării cu Ernst Lubitsch care a avut drept rezultat savuroasa comedie *A opta nevastă a lui Barbă Albastră* cu Gary Cooper.

Deși născută la Paris, Claudette Colbert nu poate fi socotită o vedetă importată, deoarece întreaga ei carieră cinematografică s-a desfășurat pe continentul american.

Botezată Claudette, tatăl ei, printr-un bizar proces de prescurtare, i-a dat numele de Lily. Lily Chauchoin.

Copilăria ei n-a fost nici mai fericită, nici mai tristă decît a altor copii provenind dintr-o familie de simpli muncitori. La vîrsta de 13 ani a plecat cu părinții la New York, unde și-a păstrat numele pînă la cea dintîi apariție pe scenă.

Ideea de a se face artistă nu s-a născut nici în mintea ei, nici în gîndurile familiei. A fost adusă de un prieten al casei. Pe vremea aceea, ambiția Claudettei era să devină o mare desenatoare de modele de rochii.

Dar... într-o după-amiază, la ceai, unul dintre prietenii tatălui său îi spuse că ar fi păcat să nu-și încerce norocul în teatru. Claudette l-a luat în serios, s-a arătat chiar încîntată de sugestie. Era de acord să încerce. Prietenul și-a luat angajamentul de a face tot posibilul pentru a-i facilita debutul. Și, într-adevăr, a recomandat-o lui Ann Morrison, un cunoscut autor dramatic care — e drept, fără prea multă încredere în posibilitățile protejatei sale — i-a înlesnit obținerea unui rol de cîteva cuvinte în *The Wild Wescotts*. După acest prim pas, căpătă încă un rol din care reuși să facă un succes. Încurajată de măgulitoarele cuvinte scrise la adresa ei de o bună parte din critici, își luă inima-n dinți și se duse la impresarul Brock Pemberton pentru a-i solicita un rol mai important. Acesta îi satisfăcu dorința dar, din nefericire, piesa căzu într-un mod atît de lamentabil în-

cît trebui să fie scoasă de pe afiș după numai o săptămînă de la premieră. Dîndu-și seama că eșecul piesei nu constituia o infirmare a calităților ei, Claudette continuă să solicite roluri și dobîndi noi succese. Între timp, își întări convingerea că pentru ea nu mai exista alt țel în viață decît teatrul.

Cîțiva ani mai tîrziu, o împrejurare fericită i-l scoase în cale pe marele actor Leslie Howard. Acesta, impresionat de personalitatea tinerei actrițe, se arătă foarte binevoitor și-i dădu o sumedenie de sfaturi folositoare, printre care acela — poate cel mai important — de a nu se lăsa descurajată de perioadele de criză, inevitabile în cariera unui actor.

Înarmată cu o nouă doză de curaj, Claudette se reîntoarse la New York, unde jucă în piesa *Un sărut într-un taxi* cu care-și stabili o platformă sigură.

Walter Wanger pregătea pe atunci o versiune cinematografică a unei piese intitulate *Spărtura din zid,* în care principalul rol masculin urma să fie interpretat de Edward G. Robinson. Mai lipsea actrița care s-o interpreteze pe eroină. Walter Wanger a găsit-o în strada 42, unde interpreta *Tin Pan Alley* cu soțul ei, Norman Foster. Se numea Claudette Colbert. Cînd citi scenariul, Claudette strîmbă din nas. Din punct de vedere artistic, se pare că avea dreptate. Totuși, casa Paramount îi oferea un contract bun și perspectiva de a deveni una din stelele ei de frunte. Ceea ce s-a întîmplat foarte curînd, cînd lista amintită mai sus a început să se umple cu succese.

Firește, francezii erau foarte mîndri de Claudette Colbert, al cărei nume suna atît de... parizian și — cu toate că în decursul întregii cariere nu realizase decît un singur film în Franța, *Dacă Versailles mi-ar fi povestit,* în regia lui Sacha Guitry — corespondenții din Hollywood ai revistelor de specialitate îi luau numeroase interviuri.

În 1938, în capitolul „Se turnează" din ciclul de reportaje „Hollwood, paradisul și infernul femeilor", apărut în „Paris Soir dimanche" Paul Bringuier relata întîlnirea sa cu Claudette Colbert pe platou astfel :

„Mă apropii de ea, mă prezint.

— Oh, bonjour, îmi spune ea în franceză, cu accentul din foburg Saint-Antoine. Veniți de la Paris ? Ce mai face Saint-Mandé-ul meu ? Știți, sînt din Saint-Mandé. Am locuit acolo pînă la vîrsta primei comuniuni. Mai am acolo rude, unchi.

— Dar ați devenit americană.

— Nu într-atît. E adevărat că iubesc această țară care mi-a dat succesul, celebritatea și chiar fericirea. Aflați că sînt o vedetă fericită. Nu iau nimic în tragic, am o casă frumoasă pe colină, deasupra mării, am un soț pe care-l iubesc. E dentist, nu se ocupă de cinema. Seara, cînd mă reîntorc de la studio, pot să vorbesc despre altceva, să uit munca, intrigile. De ce vă uitați la mine ca la un fenomen ?... Trebuie să mă duc să mă îmbrac. Pe curînd."

Într-un alt interviu, explica de ce și-a schimbat numele :

„Cînd m-am decis să devin actriță, mi-am schimbat numele, alegîndu-l pe cel de Colbert fiindcă o auzisem pe mama spunînd că un om cu numele de Colbert fusese ministru de finanțe în Franța sub Ludovic al XIV-lea. Credeam că, din punct de vedere material, numele îmi va purta noroc și, pe cuvînt !, nu m-am înșelat."

În altă ordine de idei, spunea :

„Ambiția mea cea mai mare este să rămîn o actriță în sensul deplin al cuvîntului. Aș accepta să joc orice rol care m-ar pune sau nu în valoare din punct de vedere fizic, cu condiția să fie un rol bun. Prin muncă, am ajuns la o astfel de poziție încît am dreptul să-mi aleg rolurile. Cînd turnez, mă machiez întotdeauna singură și am devenit foarte pricepută în această artă dificilă. Sînt mîndră de faptul că nu m-am certat niciodată cu un actor, o actriță sau un regizor. Este un lucru destul de rar la Hollywood."

Confesîndu-se unui alt ziarist, Claudette Colbert arăta prin ce mijloace poate o vedetă să reziste la Hollywood.

„Hollywoodul e fantastic. În orice altă profesiune, omul de pe stradă își poate oferi luxul de a fi, de a se înfățișa descurajat. Dar, la Hollywood, starea sufletească n-are nici o legătură cu aparența exterioară. Trebuie să te prefaci că ești fericit. Fiindcă nu știi niciodată ce va urma și șansele ți se micșorează foarte mult dacă nu ești pregătit pentru «evidențiere» cu un zîmbet."

Claudette Colbert opina apoi că vedeta trebuie să păstreze întotdeauna o linie de demarcație între viața particulară și cea profesională. Așa proceda ea. Pe lîngă faptul că, în afara studioului, refuza să discute despre filme chiar cu soțul ei, evita să i se facă publicitate în problemele strict personale.

Actrița mai socotea necesară o despărțire periodică de Hollywood și de cinematograf. Spunea că cei ce se lipsesc de acest tonic absolut trebuincios săvîrșesc o mare greșeală, întrucît fiecare are nevoie să uite din cînd în cînd de persoana și activitatea sa și să se gîndească la alți oameni și la alte lucruri. Cînd pleca din Hollywood nu se gîndea deloc la efectul absenței ei asupra box-office-ului sau la altceva.

Simțul umorului constituia în ochii Claudettei o însușire neapărat necesară. „Înarmată cu simțul umorului, declara ea, poți străbate momentele cele mai grele. Toate, absolut toate, de la un mic dejun sărăcăcios, ceea ce este o foarte mică tragedie, pînă la pierderea unui rol pe care l-ai visat ani de-a rîndul, ceea ce este o mare tragedie. Lucruri ca acestea nu trebuie puse la inimă. Continuă să lupți. Este lupta pentru atingerea culmilor. Nu vreau să spun prin asta că trebuie să te bați cu oamenii. Trebuie să te lupți cu tine însuți, să-ți păstrezi echilibrul. Totodată, trebuie să ai un simț al valorilor și un simț al propriilor tale posibilități, plus hotărîrea de a te supraveghea îndeaproape. Este pur și simplu o chestiune de self-control. Trebuie să ai destulă încredere de sine la început ca să crezi că poți izbuti cînd alții

socot că nu. Apoi, cînd ai ajuns unde ai vrut, să nu te crezi prea valoros şi să nu dai crezare linguşitorilor şi notiţelor din presă."

Claudette Colbert menţiona, în sfîrşit, necesitatea iscusinţei şi a experienţei pentru scenă şi ecran, elemente fundamentale în obţinerea succesului.

Mai spunea Claudette că nu e punctuală la întîlniri, că nu ţine regim ca să slăbească, că preferă taioarele, că-i place să schieze în Valea Soarelui şi alte asemenea prea importante lucruri spre a fi minimalizate printr-o simplă înşiruire... Trecem deci mai departe...

◆

...dar nu părăsim deceniul glorios al Hollywoodului — firesc, cei anii '30—'40 — cînd una din stelele care brăzdau cerul californian avea o strălucire cu totul aparte : Sylvia Sidney.

Chip puţin comun, o frumuseţe cu un aer exotic, o privire încărcată de tristeţe şi duioşie, un talent dramatic viguros, actriţa nu aparţinea nici uneia din categoriile în care erau atît de precis compartimentate starurile. Nu era nici vamp, nici glamour, nici urîta cu geniu.

Era ea însăşi, o personalitate distinctă.

„Una din cele mai minunate actriţe ale lumii", opina un gazetar.

Cerebrală, fără ca această însuşire s-o împiedice să manifeste o sensibilitate vie, fremătătoare. Trăsături aproape asiatice, cu pomeţii proeminenţi, o privire

aprinsă în ochii ei delicat alungiți, în formă de migdală, o gură foarte expresivă.

La inteligența ei discretă, se adăuga un talent remarcabil, încărcat de sobrietate, de o intensă facultate de adaptare, de o intuiție tulburătoare.

„O proclam egala Bettei Davis, se exprima un alt cronicar, adăugînd : Incontestabil, are mai puțină tehnică, dar mult mai multă fervoare adevărată și cald umanism."

Deși mare actriță, era o femeie extrem de modestă căreia îi repugnau artificiile publicității și sclavia la care erau supuse toate vedetele Hollywoodului.

Această detașare explică în parte cariera ei bizară, cu momente de culme și dispariții ciudate, cînd nimeni nu părea să știe prea bine ce făcea și unde se ascundea.

Deși născută la New York, era de origine rusă, ceea ce ar putea să justifice profunda viață interioară care se reflecta în rolurile ei, ardoarea supraumană cu care-și exprima personajele, facilitatea extraordinară de a-și anihila propria personalitate pentru a o adopta pe cea a femeilor încarnate.

Fie că interpreta pe îndrăgostita lovită dar sălbatic atașată de bărbatul ales, ca în *Trăim numai o dată*, capodopera lui Fritz Lang, în care îl avea ca partener pe Henry Fonda, fie că era Trina maternă, violentă, pătimaș îndrăgostită din *Periferie*, clasicul lui William Wyler, cu Joel McCrea și Humphrey Bogart, ea rămînea marea actriță, magiciana care exprima

printr-un gest, printr-o mișcare mai mult decît alții prin interminabile dialoguri.

A debutat pe ecran încă de pe vremea filmului mut, turnînd în *Through different eyes*, apoi s-a reîntors la New York spre a se achita de unele obligații teatrale ; căci, trebuie subliniat faptul, era o actriță foarte apreciată pe Broadway.

În 1930 e din nou la Hollywood, unde interpretează rolul principal din primul tehnicolor : *Poteca pinului singuratic* cu Henry Fonda.

Fritz Lang, abia venit din Germania, căuta o interpretă pentru faimosul său *Fury* în care Spencer Tracy juca principalul rol masculin. Lang a fost frapat de chipul ei senzual, de privirea-i aprinsă și a distribuit-o numaidecît. A fost un triumf memorabil. Rareori America văzuse o asemenea performanță atît din punct de vedere al regiei, cît și al interpretării.

Sylvia Sidney a turnat apoi *Trăim numai o dată* și *Tu și eu* cu George Raft.

După ce a terminat *Periferie*, a plecat în Anglia, răspunzînd invitației lui Alfred Hitchcock de a turna acolo, împreună cu Oscar Homolka și John Loder, faimosul său *Sabotaj*. Apoi, tăcere. Din cînd în cînd se mai auzea cîte ceva despre ea pe Broadway.

Se întoarce apoi în California, unde interpretează *The wagons roll at night*, alături de Joan Leslie, Humphrey Bogart și Eddie Albert. Acesta nu atingea însă nici pe departe nivelul filmelor lui Lang.

Din filmografia Sylviei Sidney nu trebuie omisă minunată Cio Cio San din *Madame Butterfly*, cu ary Grant, ca și *O tragedie americană* în regia lui oseph von Sternberg.

Ne amintim că grație admirabilei interpretări a ylviei Sidney, tragica poveste de dragoste a lui io Cio San s-a transformat într-o dramă personală multor spectatoare bucureștene care din „ticălos" „nemernic" nu-l mai scoteau pe Cary Grant, alias inkerton...

•

u de mult, pe ecranele noastre a fost prezentat un lm intitulat *Aeroport 1975*, versiunea cinematografică a unui roman cu mare răsunet, mai mult sau mai uțin justificat, în America.

Într-un rol episodic, alături de o altă fostă mare ctriță, veterana Gloria Swanson, apărea Myrna Loy ıtruchipînd personajul unei bătrîne, mare amatoare e băuturi „trăsnet" : gin cu bere. Interpretare orectă, fără nici o scînteie. Dealtfel, nici întinderea olului nu permitea prea mult. A fost probabil doar n capriciu al vedetei sau, în intenția producătorilor, istribuirea celebrei actrițe de altădată avea doar ıncția de a răscoli niște amintiri.

Myrna Loy 1923 : figurantă.

Myrna Loy 1939 : rolul principal din *Vin ploile* u Tyrone Power, după romanul lui Louis Bromfield.

Myrna Loy 1946 : Marele premiu de interpretare feminină la festivalul de la Bruxelles pentru rolul din *Cei mai frumoşi ani ai vieţii noastre*, cu Fredric March.

Myrna Loy 1975 : cvasi-figurantă...

La vîrsta de zece ani, apăruse deja în public, interpretînd pe Frumoasa din pădurea adormită...

La cincisprezece, dansa atît de graţios, în orăşelul natal, încît toţi au sfătuit-o să părăsească Montana pentru Hollywood.

Rudolph Valentino a remarcat-o pe scena teatrului egiptean din cetatea filmului şi i-a încredinţat un rol de „sirenă" în filmul său *Cobra*. Probele au fost atît de dezastruoase, încît se părea că toate drumurile s-au închis în faţa noii aspirante la gloria ecranului.

A făcut apoi figuraţie în *Ben-Hur*. N-a remarcat-o nimeni. În 1925, a fost victima lui *Don Juan* interpretat de John Barrymore. Tot nimic.

Consacrarea deplină avea să i-o aducă *Nick, gentleman-detectiv*, o serie de amuzante şi spirituale comedii de salon cu intrigi poliţiste, în care Myrna Loy era secondată de William Powell şi de o... căţeluşă, Asta.

Seria s-a întins pe o perioadă de mai bine de treisprezece ani şi concura cu nu mai puţin faimoasele *Tarzan, Drumul spre...* şi *Stan şi Bran*.

Myrna Loy, tipul femeii inteligente, spirituale, înzestrate cu mult farmec feminin, făcea o pereche adorabilă cu William Powell pe care-l cunoscuse

— pe ecran, firește — în filmul *Libeled Lady*, cu Jean Harlow și Spencer Tracy.

În această realizare se căsătoreau și, în ciuda prevestirilor sumbre ale unor pesimiști, mariajul lor de peliculă a durat ani mulți și fericiți...

...Datorită, fără îndoială, și... nașilor, adică regizorilor, dintre care o bună parte sînt eroii secvenței următoare.

7 REGIZORI – 7 PERSONALITĂȚI

Frank Capra, Ernst Lubitsch, Cecil Blount deMille, Fritz Lang, William Wyler, Eisenstein, Roberto Rosselini, șapte dintre cei mai mari regizori, portretizați prin câteva date și opinii

În fotografiile înfățișînd un „set" de filmare, vedeam întotdeauna un scaun pliant cu spătar pe care scria numele regizorului.

El era singurul care avea, și desigur mai are, dreptul să stea jos în timpul turnării.

Să fi însemnat acest detaliu simbolul puterii absolute de care dispunea pe platou ?

Oricum, regizorul a fost și a rămas omul care hotărăște în mare măsură soarta unui film.

Lăsînd deoparte imaginea superficială și malițioasă pe care unele vedete nemulțumite au creat-o și răs-

pîndit-o — un trăsnit cu mînecile sumese care nu știe ce vrea, se agită tot timpul, veșnic nesatisfăcut, urlînd uneori ca scos din fire în pîlnia prin care transmite comenzile — nu trebuie uitat aportul său, uneori decisiv.

Ce-ar fi fost *Lanțul* fără mîna sigură a lui Stanley Kramer ? *Fury* fără viziunea lui Lang ? *Extravagantul Mr. Deeds* fără știința lui Frank Capra, sau toate filmele lui Alfred Hitchcock fără... Hitchcock ?

Asupra rolului regizorului au existat mereu, încă din prima perioadă a cinematografului, controverse. Ele continuă și acum. Avînd scenariul achiziționat de studio, distribuția alcătuită de producător, echipa și platoul stabilite de alții, lui nu i-ar mai rămîne altceva de făcut decît să îndrume jocul actorilor, să supravegheze luminile, ambianța. Aceasta era una din teorii. Alta, mai realistă, susținea datoria regizorului de a se amesteca în toate — de la alegerea scenariului și a interpreților, pînă la ultimul amănunt al decorului — ceea ce avea darul să schimbe identitatea „omului din umbră" într-una de factotum.

Speculații teoretice. Adevărul e infinit mai simplu. Ca în orice domeniu al artei, și în cinema criteriul valoric a avut întotdeauna ultimul cuvînt. Regizorii care au știut să nareze într-o manieră captivantă o poveste, să găsească unghiuri și modalități de expresie inedite, detalii semnificative, un ritm adecvat, marcînd toate acestea cu pecetea personalității lor, au avut dreptul de a pătrunde în elita castei întemeiate

de Griffith. Ceilalţi s-au pierdut în negura evasianonimatului.

Despre cîţiva dintre cei aleşi care au găsit drumul spre glorie, deşi lumina orbitoare proiectată asupra starurilor a încercat să-i împiedice să iasă din obscuritate, şi-a propus să vorbească, ca un omagiu şi o îndreptare a unei injustiţii, „secvenţa regizorilor".

◆

Idealist ca fond, umorist ca formă, Frank Capra a fost considerat la un moment dat, de unii specialişti, — împreună cu Ford şi Wyler — drept unul din cei „trei mari" ai cinematografului american de la apariţia sonorului şi vorbitorului.

Prin filosofia sa optimistă şi verva sa satirică, Frank Capra a lăsat numeroase mărturii vibrante ale artei sale atît de personale.

Născut la 19 mai 1897, la Palermo, a emigrat în 1903 în Statele Unite, a frecventat şcoala profesională din Los Angeles şi Technicum din Pasadena, înainte de a pătrunde în studiourile cinematografice. Asta s-a întîmplat în 1921, cînd a fost mai întîi fotograf de platou, actor, monteur, „gagman", apoi scenarist al comicului Harry Langdon. La şcoală, şi-a făcut debutul ca regizor în 1926, alternînd drama cu comedia.

Odată cu apariţia vorbitorului, asociindu-se cu scenariştii Jo Sverling şi Robert Riskin, avea să realizeze primele sale lucrări caracteristice : *Dirigible,*

Forbidden, American Madness, The bitter Tea of General Yen (1932) și memorabilul *Lady for a day* (1933) cu May Robson.

În 1934, asistat tot de Riskin și de operatorul șef Joseph Walker, el întemeiază cu *S-a întîmplat într-o noapte,* în care formase savurosul cuplu Claudette Colbert — Clark Gable, școala comediei umoristice și sentimentale „tipic americane". Iar în 1936, cu *Extravagantul Mr. Deeds,* creează în persoana flegmatică a lui Gary Cooper tipul deliberat utopic al eroilor săi naivi și generoși, triumfători asupra corupției și răutății înconjurătoare. După *Orizontul pierdut* (1937), transpunere a romanului lui James Hilton și *N-o poți lua cu tine* (1938), urmează admirabilul *Mr. Smith la Senat* (1939). Trecînd de la Columbia la Warner Bros, intenționează cu *Vi-l prezentăm pe John Doe* (1941), alias Gary Cooper, o reeditare a seriei „Mr. Deeds". După aceea, adaptînd o piesă de succes a lui Joseph Kesselring, realizează, cu un umor macabru, *Arsenic și dantelă veche* (1943), cu Cary Grant în rolul principal.

Înrolat voluntar în armata Statelor Unite în timpul războiului și purtînd gradul de colonel în serviciul diviziei cinematografice, realizează un serial destinat inițial trupelor combatante, *De ce luptăm* (1942—1944).

Demobilizat, redevine fidel genului său idealist, ca și unuia dintre actorii săi preferați, James Stewart, cu *It's a wonderful Life,* apoi reunește pentru a cin-

cea oară prestigiosul „cuplu ideal" Katharine Hepburn — Spencer Tracy în *State of the Union* (1947).

Frank Capra a fost de trei ori laureat personal al Academiei americane de arte și științe cinematografice și, deopotrivă, „cel mai bun realizator" al anilor 1934 *(S-a întîmplat într-o noapte)*, 1936 *(Extravagantul Mr. Deeds)* și 1938 *(N-o poți lua cu tine)*, pe lîngă alte numeroase recompense oficiale obținute de operele și interpreții săi, printre care Gary Cooper, James Stewart, Jean Arthur și Barbara Stanwyck treceau drept favoriți.

În 1938, „Pour Vous" omagia personalitatea originală a lui Capra, socotindu-l drept „unul din primii regizori ai lumii" ale cărui creații constituiau întotdeauna evenimente ale stagiunii.

„Așa cum se spunea odinioară «un film al lui Chaplin» sau «un film al lui Stroheim !», — sublinia cronicarul — se poate spune acum, după vizionarea cîtorva scene, «Un film al lui Capra !»."

Atmosfera magică a filmelor lui Capra care, după părerea ziaristului francez, nu avea decît un singur rival, inimitabilul Lubitsch, era obținută, după părerea aceluiași, din elemente complexe, uneori ciudat suprapuse, dar a căror rezultantă nu varia niciodată : plăcere, bucurie, emoția publicului... Se putea vorbi de asemenea de umor, de satiră, de fantezie, de feerie, de optimism și de filosofie... Toate acestea atît de intim legate încît era imposibil să izolezi o parte din întreg.

Concluzia apărea limpede : filmele lui Capra erau esențialmente reușite al căror merit principal aparține creatorului lor : Frank Capra.

Se mai spunea despre sicilianul care se preocupase mai mult de probleme americane că avea darul latin, însușirea prețioasă a lui Figaro... Ca și valetul, Capra știa să rîdă de orice — și să ne facă și pe noi să rîdem ! — și, tot ca ilustrul său predecesor, se grăbea să rîdă, de teamă să nu plîngă !

După război, într-un interviu acordat lui John C. Stewart, corespondentul din New York al revistei „Fotogrammi", Frank Capra mărturisea :

„Am spus-o de nenumărate ori că sînt în favoarea realismului cinematografic. Cu alte cuvinte, sînt pentru realismul scenografic și de atmosferă și pentru realismul temei pe care filmul o reprezintă. Primul, comportă abolirea aproape totală a scenei turnate în studio și, în consecință, pretinde scene de exterior, pe stradă, în piață, în localuri publice, pretutindeni unde freamătă viața ; al doilea, cere să se renunțe la subiectele care au numai o tentă umană, nu esența vieții. Mă simt foarte înrudit cu viața reală și vreau să merg braț la braț cu realitatea de azi. I-am spus producătorului meu că scenariile care-mi vor fi supuse vor trebui să fie în primul rînd vii.

Cinematograful are marea posibilitate de a trata unele probleme cu o elasticitate panoramică surprin-

zătoare. N-ar fi deci înțelept să lăsăm să ne scape această mare sursă socială și să nu știm s-o utilizăm la maximum posibil spre a obține cele mai bune rezultate. Firește, sîntem de acord că fiecare are formula sa ; dar a mea reprezintă viziunea producției cinematografice mondiale de mîine. Viitoarele mele filme vor fi turnate după acest program. Voi merge în Europa, în orașul unde se va petrece subiectul, și cu aparatul de filmat instalat pe un cărucior, la o fereastră, într-o piață sau într-un dancing voi surprinde aspectele fugare ale vieții de toate zilele. Îndrăgostiții din filmul meu se vor săruta în Bois de Boulogne, vor lua masa la Ritz și vor călători strîns legați de realitate, impregnați cît mai mult posibil de realitate. Cred că concepția mea este mai mult decît limpede."

Întrebat de reporter dacă paradoxul va avea întotdeauna un coeficient important în filmele sale, Capra declara :

„Întotdeauna. Vedeți, paradoxul e ca un spiriduș care sare și se dă peste cap într-un creier inteligent și imaginativ ; concepția paradoxală a unei teme e condimentul care dă gust unei mîncări. Paradoxul este necesar în situațiile cele mai delicate, în cazurile cele mai neprevăzute, în conflictele cele mai dificile. Viața are nevoie de paradox, oricît ar putea să pară de paradoxal... cum paradoxul are nevoie să trăiască. Nu excesiv, dar bine dozat poate fi mijlocul de a face

mai elastică şi mai acceptabilă realitatea cea mai monotonă.

Amintiţi-vă apoi că, cu ajutorul paradoxului, poţi spune oamenilor cele mai neplăcute adevăruri fără să se supere. Acele adevăruri mereu visate, dar mereu nerealizate... Pentru noi, important e să le rostim..."

Nu degeaba americanii, cu pasiunea lor de a confecţiona „regi" din orice fabricant de hamburgeri sau pastă de dinţi, îl porecliseră pe Frank Capra „regele paradoxului"...

◆

Un alt maestru al comediei umoristice şi satirice a fost Ernst Lubitsch.

Născut la 28 ianuarie 1892, la Berlin, a murit subit la 30 noiembrie 1947, la Hollywood, pe platourile studiourilor 20th Century-Fox, unde turna *Lady in Ermine.*

Este foarte mare numărul vedetelor care şi-au datorat succesul acestui strălucit realizator de comedii, devenit legendar prin bonomia sa contagioasă, verva neîntrecută şi — ca un detaliu pitoresc — o ţigară groasă de foi nelipsită din colţul buzelor sale.

Cei ce l-au cunoscut susţineau că prezenţa lui în studio strălucea mai mult decît cea a tuturor staturilor, multe dintre acestea nutrind ambiţia de a turna măcar o dată sub conducerea lui.

Pola Negri, una din eroinele „secvenței fără grai", avusese deci inspirație alegîndu-l și stăruind să-i fie regizor atunci cînd se afla abia la început de drum.

Fiu al unui cizmar berlinez, Ernst Lubitsch voise încă din copilărie să se facă actor. Părinții lui, contrar celor ce se întîmplă de obicei în asemenea împrejurări, i-au încurajat pasiunea înlesnindu-i să ia lecții de la un mare actor, Victor Arnold. La 19 ani, făcea parte din ansamblul prodigiosului Max Reinhardt, ansamblu în care a jucat timp de șapte ani.

În 1913 a debutat pe ecran ca actor. Pe vremea aceea, ziua se turna în studio, iar seara se juca teatru. Meseria de actor era foarte dură. Primul său personaj a fost un „clerc", un băiat de birou. Se pare că l-a interpretat atît de convingător încît, mult timp după aceea, ori de cîte ori cineva dorea într-o distribuție un actor care să interpreteze un funcționar de birou se gîndea la el : era descurajat ! După o bucată de vreme, plictisit de această muncă monotonă, a imaginat un nou personaj în pielea căruia se simțea în sfîrșit la largul lui. Dar partea proastă era că personajul lui nu-și găsea locul în nici o distribuție. Atunci s-a hotărît să-și scrie singur un rol...

Etapele carierei sale s-au succedat după aceea într-un ritm fulgerător. Joacă într-un film alături de Pola Negri, în *Sumurum* și devine celebru. Transpune pe ecran *Pasiune* care confirmă reputația Polei Negri și pe cea a lui Emil Jannings. Mai turnează în Europa

Sînge de țigan și *Decepție*, apoi Mary Pickford îl roagă să vină la Hollywood pentru a dirija, în 1923, *Rosita*.

Acolo, prin filmul *The Marriage Circle*, cu Marie Prévost și Adolphe Menjou, dă naștere unui nou gen de dramă sofisticată, căreia i se lipește eticheta „tușa lui Lubitsch". Stilul acela foarte personal, care permitea să i se recunoască numaidecît filmele, îi va caracteriza toate producțiile viitoare : *Paradisul interzis, Evantaiul lady-ei Windermere, Trei femei, Acesta e Parisul, Heidelbergul de altădată, Patriotul, Parada dragostei, Trei și una, Văduva veselă, Dorință, Îngerul, A opta nevastă a lui Barbă Albastră* și multe, multe altele, ale căror titluri nu mai spun probabil multora nimic, dar care au prilejuit creații memorabile unor vedete de prima mînă, ca Greta Garbo, Marlene Dietrich, Miriam Hopkins, Gary Cooper, Claudette Colbert etc., etc.

„Academy of Motion Picture" îi recunoscuse serviciile imense făcute nu numai Hollywoodului, ci și cauzei cinematografului oferindu-i un „Oscar" special ca un omagiu adus artei sale.

Lubitsch a fost și un animator extraordinar : în afară de Pola Negri și Emil Jannings pe care i-a urcat pe culmi, a descoperit cel dintîi talentul de comic subțire al lui Gary Cooper, a prezentat-o pe Greta Garbo sub un aspect inedit, l-a făcut cunoscut publicului american pe Maurice Chevalier în *Parada*

dragostei unde, cum s-a văzut, a lansat-o pe Jeanette MacDonald.

Întrucît poseda un dar cu totul deosebit de a explica actorilor ceea ce aştepta de la ei în cutare sau cutare scenă, de a le da încredere, de a crea atmosfera cea mai propice, a fost întrebat într-o zi dacă studiase cumva psihologia.

„Dacă aş fi făcut-o, fără îndoială că aş fi fost socotit un spirit pedant şi doctoral, a răspuns el rîzînd. Nu găsesc că am un talent deosebit în această privinţă. Singura diferenţă este că n-am vrut niciodată să turnez un film care să nu mă amuze în primul rînd pe mine. Pe de altă parte, ca să reuşeşti să pasionezi o asistenţă, trebuie mai întîi să fii tu însuţi cucerit de tema pe care i-o prezinţi."

Modestia sa era proverbială. Stînd odată de vorbă cu ziarista Kira Appel, căreia i se datorează dealtfel toate datele folosite aci, i se destăinuia :

„Nu-mi pasă dacă mobilierul casei mele este sau nu elegant... dar nu pot suporta ideea camerelor strîmte. Am senzaţia că şi gîndurile mi se sufocă în ele."

Întotdeauna după masa de seară, înainte de a se culca, Lubitsch străbătea de la un capăt la celălalt grădina casei sale, gîndindu-se la problemele de a doua zi. Nu stătea niciodată locului, ca şi la studio, unde popasurile sale, în diferite birouri, nu durau niciodată mai mult decît cîteva minute. Simţea nevoia să se regăsească în mers. Îi era nespus de necesar pentru a-şi orîndui ideile.

Era un om cu un chip extrem de mobil, cu o privire vie, mereu în mișcare. Ochii săi trădau o intensă energie spirituală.

Se povestește că Lubitsch avea întotdeauna replici foarte prompte.

Cuiva care i-a spus că Otto Preminger, compatriotul său, a realizat un film ce va fi cu siguranță „grandios", Lubitsch i-a replicat :

„Aș vrea să fiu la fel de sigur ca și dumneavoastră. Dar eu m-aș declara mulțumit să fie pur și simplu bun. Căci, vedeți dumneavoastră, la Hollywood se turnează mult prea multe filme grandioase și mult prea puține filme bune..."

◆

Această replică pare o aluzie directă la un regizor pentru care termenul „grandios" devenise sinonim cu concepția, cu crezul său cinematografic : Cecil Blount deMille.

Veteranul filmului american vedea totul în dimensiuni uriașe, la scară gigantică și chiar unul din cele mai proaste produse ale sale, în care încerca s-o relanseze pe Dorothy Lamour, se intitula *Cel mai mare spectacol...*

Vorbind, într-un articol intitulat „Monștrii de peliculă" despre această categorie de filme, publicația elvețiană „Ciné Suisse" le asemuia „unor festinuri prea îmbelșugate dintr-un timp revolut : indigeste".

Proporţiile lor monumentale se sprijineau pe strălucirea orbitoare a distribuţiei, pe abundenţa figuraţiei, pe o mare desfăşurare de mijloace tehnice, pe fastul decorurilor. Principiul motor consta în acel „bigger and better pictures" (filme din ce în ce mai mari şi mai bune), laitmotiv universal căruia Hollywoodul îi conferise putere de lege, insistînd, din păcate, de multe ori, pe talia aparentă în detrimentul valorii autentice. Se urmărea doborîrea unui record, depăşirea cu orice preţ a unei performanţe atinse de concurenţă. Dar cantitatea o lua înaintea calităţii, ceea ce constituia sursa eşecului.

Cursa frenetică începuse încă înainte de primul război mondial, cînd producătorii americani şi-au pus în gînd să cucerească monopolul pe care confraţii lor italieni îl deţineau în această materie... Într-adevăr, insularii erau inventatorii şi vulgarizatorii genului inaugurat cu drama *Cabiria* şi îl practicau cu o măiestrie incontestabilă. Lansau pe piaţă, aproape în serie, filme pompoase numite „istorice", în care numerele de circ alternau cu jocurile războinice şi cu cortegiile triumfale. În fond, nimeni nu prea se sinchisea de adevărul istoric, nici de adevărul cinematografic încă nesigur. Esenţialul era să se obţină „efecte" cu orice preţ. Şi acest lucru se reuşea.

Prin urmare, atunci cînd Hollywoodul a pornit cruciada cu strigătul „Jos filmul italian", a început era de prosperitate a lui Cecil B. deMille.

Prin tatăl său, Henry Churchill deMille, profesor și dramaturg, deMille descindea dintr-o familie franco-germană. Cecil s-a născut la 12 august 1881. Avea un frate, William. După moartea soțului ei, doamna deMille a transformat casa într-o școală de fete, „Henry C. deMille Memorial School for Girls". Din banii strînși pe această cale, Cecil putea să urmeze cursurile Academiei Militare din Pennsylvania, iar fratele său pe cele ale universității Columbia.

În perioada aceea, trupele ambulante se înmulțeau ca ciupercile. Era o mare cerere de piese. Mrs. deMille întemeie o companie teatrală, acționînd ca agent pentru mulți scriitori cunoscuți.

În timpul războiului hispano-american, Cecil fugi de la școală spre a se înrola în armată, dar fu respins întrucît nu avea încă vîrsta necesară. Începu să studieze la Academia de Artă Dramatică și deveni actor. Se descurca destul de bine. Punea în scenă piese și interpreta roluri principale la un teatru. În aceeași perioadă, societatea înființată de mama sa creștea în importanță. Munca devenise prea grea pentru ea și fiul ei William, care scrisese cîteva piese de succes. Astfel încît Cecil luă în primire postul de director al companiei și dădu un impuls viguros activității. Scrise el însuși cîteva piese.

În vara anului 1913, deMille și Jesse L. Lasky se întîlneau într-o cafenea din New York. Amîndoi erau aproape curățați. Lasky eșuase încercînd să pună pe

picioare o „replică“ a faimosului „Folies Bergère“ din Paris, iar deMille pierduse multe parale montînd o piesă care căzuse. La început în glumă, apoi în serios, hotărîră să rişte puţinii dolari pe care-i mai aveau în cel mai nesigur joc al zilei — filmele. La masa lor a venit şi Samuel Goldwyn, un negustor de mănuşi. Cei trei formară Jesse L. Lasky Feature Play Company.

Primul lor film, *The Squaw Man*, cu Dustin Farnum în rolul principal, a fost început la Hollywood în 1913.

„Era epoca eroică a cinematografului, îşi depăna deMille amintirile mulţi ani după aceea. A fost primul film de lung metraj produs în Statele Unite, la Hollywood, pe atunci o mahala a Los Angelesului. Înălţasem lîngă un hambar o estradă pe care am montat nişte decoruri vagi de teatru schiţate de noi înşine pentru a micşora cheltuielile, şi un fel de cort — căci filmările aveau loc în plină zi — ferea de soare pe artişti şi operatori. Artiştii se îmbrăcau în boxe de cai, în grajd.“

Filmul costase 25 450 de dolari şi adusese un beneficiu de 255 000 de dolari.

Încurajat de acest succes, deMille s-a lansat în numeroase aventuri care, din fericire pentru el, s-au sfîrşit cu bine.

Astfel încît, în 1923, deci zece ani mai tîrziu, turna *Cele 10 porunci* care costa 1 400 000 de dolari, pen-

tru vremea aceea o sumă considerabilă, nemaifolosită pînă atunci, ceea ce îl făcu să treacă în ochii unora, după cum singur o mărturisea, drept „un risipitor dezechilibrat".

Cînd filmul a apărut pe ecrane, a bătut, peste tot unde a fost prezentat, recordurile de reţete. Iar la New York a ţinut afişul timp de trei ani în şir.

La apariţia filmului vorbitor, Cecil B. deMille s-a afirmat cu o nouă realizare de răsunet, *Semnul crucii*, cu Fredric March, Claudette Colbert, Elissa Landi şi Charles Laughton, plus 7 500 de figuranţi, ceea ce nu se mai văzuse pînă atunci.

A urmat *Cleopatra*, tot cu Claudette Colbert în rolul reginei Egiptului, *Cruciadele* şi multe, multe altele...

În amintirile sale, publicate în „Ciné-Revue" sub titlul „34 de ani de cinema", Cecil B. deMille scrie la un moment dat :

„Îmi dau perfect de bine seama că n-am fost decît un animator. Nici n-am urmărit să fiu altceva, oricît ar displace acest lucru oamenilor trişti. Cer să mi se dea dreptate că nu e un lucru tocmai uşor ! Trebuie să cunoşti adînc cinematograful şi posibilităţile sale pentru a te convinge că, dacă acesta vrea să trăiască, faţă de importantele capitaluri pe care le pretinde, trebuie să se bizuie pe marile mase ale publicului, să le aibă alături în fiecare zi."

În pofida criticilor, uneori extrem de severe, a căror ţintă a fost cîndva, numele lui Cecil B. deMille

va rămîne în istoria cinematografului ca al unui deschizător de drumuri în cea de-a șaptea artă.

Chiar dacă formularea sună a clișeu, esența e o realitate incontestabilă...

◆

...Tot astfel cum este o realitate incontestabilă faptul că Fritz Lang și-a cîștigat dreptul de a figura în orice antologie a cinematografului.

În calitatea sa de exponent al expresionismului german, Fritz Lang și-a legat numele de perioada de început a filmului mut, realizînd cîteva opere al căror ecou nu s-a stins nici pînă astăzi, ele constituind obiect de studiu pentru cei dornici să deprindă meșteșugul regiei : *Moartea obosită, Doctorul Mabuse, Nibelungii.*

Era, într-un fel, creatorul alfabetului cinematografic.

Venirea la putere a regimului hitlerist l-a silit să părăsească Germania și să se stabilească în America.

„Astfel — scria o revistă a vremii — într-o dimineață însorită din 1934, un nou venit la Hollywood străbătea bulevardul Santa Monica într-o mașină decapotabilă. Omul, care avea un gît de taur, o atitudine țeapănă ca cea a lui Erich von Stroheim și părul cenușiu-închis tăiat foarte scurt, aruncă Hollywoodului o privire sfidătoare."

Au trecut anii, au intervenit multe schimbări, dar se pare că atitudinea regizorului rămăsese aceeași.

Fritz Lang continua să fie distant, tiranic și, la un moment dat, dobîndise reputația de cel mai detestat regizor din Hollywood.

Cînd un nou venit repurta un mare succes, veteranii Hollywoodului îi dădeau acest sfat : „Ai reușit, bravo. Acum, bagă de seamă : să nu devii hollywoodian."

A deveni hollywoodian, în concepția cetății cinematografului, însemna să devii vanitos, să umbli cu nasul pe sus, să nu te mai gîndești decît la gloria ta și la tine însuți.

Iar cînd un nou regizor își făcea apariția pe firmamentul Hollywoodului, se adăuga : „Vezi să nu devii un Fritz Lang."

„A deveni un Fritz Lang" nu era același lucru cu „a deveni hollywoodian", dar cele două formulări aveau un punct comun : nu atrăgeau prietenia.

Lang era convins că-și dobîndise dreptul de a-i trata pe actori pe scenă ca pe niște simpli pioni. Venise la Hollywood sigur de sine, dovedindu-și talentul în atîtea capodopere, aureolat de o glorie incontestabilă.

Se pare că niciodată nu-și manifestase intenția de a-și schimba cît de cît felul de a fi. Își transplantase pur și simplu activitatea pe coasta Pacificului, unde repurtase dealtfel o serie de succese foarte mari. Dar

Hollywoodul nu se împăca deloc cu procedeele sale autocratice.

Numeroase vedete, deși recunoșteau că era un partener agreabil, un *causeur* strălucit, un om cu maniere elegante, refuzau să lucreze cu el sau, mai exact, sub ordinele lui... Este adevărat că, în cele din urmă, unele vedete, simțind nevoia de a face un film bun și de a-și consolida reputația, apelau la el, dar cele a căror glorie era bine stabilită nu foloseau „tratamentul Lang".

Circula zvonul că două vedete britanice care turnaseră cu el, Lilli Palmer în *Cleak and Dagger* și Michael Redgrave în *The Secret Beyond the Door*, juraseră să nu mai lucreze niciodată cu Fritz Lang.

După *The Secret Beyond the Door*, Lang a realizat *Winchester 77*, un western psihologic, *Corruption*, despre intrigile politice din sudul Statelor Unite, *Hangmen also Die* care i-a adus medalia de aur la festivalul de la Veneția din 1946 și *Frank James Return*.

Era perioada în care Fritz Lang, fiul unui modest arhitect vienez, ajunsese să dețină o putere rară la Hollywood. Făcea parte din elita foarte bogată a Hollywoodului care-și putea permite să refuze, cu un aer plictisit, ofertele studiourilor de a dirija filme la prețurile stabilite de acestea.

În culisele cetății filmului, circula și o anecdotă despre despoticul regizor. Turna ultimul său film și,

ca de obicei, își adusese actorii la disperare. Îi tiraniza de atîta vreme, încît aceștia se obișnuiseră să nu mai protesteze, să execute docili fiecare dintre poruncile sale. În a suta zi, o echipă se deplasă să turneze o scenă pe o faleză foarte înaltă.

— Și acum, spuse regizorul vedetei sale, iată scena următoare : trebuie să sari de pe faleză în mare, dar foarte realist.

Actorul privi marea spumegînd la trei sute de metri sub el și exclamă :

— Nu puteți să-mi cereți să fac asta !

— Ba da, ți-o cer. Pregătește-te !

— Vă rog, da...

— Pregătește-te.

— Bine, dar dacă săr, s-a zis cu mine...

Despotul replică liniștit :

— Nu-i nimic, e sfîrșitul filmului.

. . . . . .

...Dar istoria nu va consemna desigur comportamentul dur al celui care avea în studio un birou cu o plăcuță purtînd textul : „Mr. Lang only" (adică numai pentru domnul Lang), unde nimeni nu avea voie și nici nu se gîndea măcar să se așeze în lipsa proprietarului... Ea va vorbi doar despre cele peste patru decenii de activitate ale maestrului concretizate în aproape cincizeci de filme, dintre care nu puține capodopere...

Astfel încît, tirania va deveni exigență, despotismul meticulozitate artistică și laurii biruinței vor vorbi despre un om minunat sub toate aspectele...

◆

În 1937, apărea pe ecranele lumii filmul *Periferie* cu Sylvia Sidney și Joel McCrea, o dramă de atmosferă considerată printre cele mai bune zece producții turnate de la apariția vorbitorului.

În 1938, Bette Davis primea „Oscarul" anual pentru interpretarea unei fete orgolioase și independente în *Jezebel*, alături de Henry Fonda și George Brent.

În 1939, romanul „La răscruce de vînturi" era transpus pe ecran în prima și cea mai fidelă versiune cinematografică a sa, cu o pereche de mari actori : Laurence Olivier și Merle Oberon.

În 1940, Gary Cooper cîștiga noi admiratori cu creația sa din filmul *Texas*, în care Walter Brennan se afirma puternic ca un mare actor de dramă.

În același an 1940, Bette Davis adăuga o nouă verigă lanțului ei de succese, realizînd o creație magistrală în *Scrisoarea*, pentru ca, în 1941, să facă același lucru în *Vulpile*.

Toate filmele acestea aveau un numitor comun : regia lor era semnată cu același nume : William Wyler.

La un moment dat, a fost socotit rivalul direct al lui John Ford la supremația americană.

Era renumit pentru măiestria de a înlănțui scenele într-o armonie constantă, pentru cadența și decupajul secvențelor, pentru simțul deosebit de dezvoltat al detaliului ce trebuia subliniat, pentru cunoașterea profundă a adevărului psihologic. Sentimental, însă cu discreție, nu pregeta să facă unele concesii, ceea ce avea darul să confere filmelor sale o nuanță emoționantă, mult gustată de public.

Dealtfel, toate filmele sale s-au bucurat de ecou, ecou uneori mai mare, alteori mai mic, dar niciodată ele nu s-au lovit de indiferență.

Născut la 1 iulie 1902 la Oberendingen, în Argowie, și-a petrecut copilăria la Mulhouse, a studiat artele frumoase la Lausanne și muzica la Conservatorul din Paris. Acolo l-a întîlnit în 1920 pe Carl Laemmle, ilustrul fondator al companiei Universal, care s-a împrietenit cu el și a promis să-i acorde tot sprijinul. Un an mai tîrziu, debarcînd în America, se adresează biroului newyorkez al firmei, lucrează un timp în cadrul serviciilor de publicitate, asumîndu-și curînd conducerea lor pentru țările de limbă latină. Dar el solicită și obține transferul la Hollywood, în studiouri, unde va urca, în anonimat, toate treptele ierarhiei.

I se încredințează în sfîrșit răspunderea artistică a unor scurt-metraje, apoi a unor westernuri. Pe vremea aceea, colabora ocazional cu John Ford, căruia nu va omite niciodată să-i transmită în mod

public omagiul recunoștinței sale pentru lecțiile primite.

Urmează o lungă listă de titluri de filme care-i aduc notorietatea. Printre ele, figura și *Destry* al Marlenei Dietrich, în versiunea primă cu Tom Mix, cel mai reputat cow-boy din istoria ecranului american.

Anul 1935 a fost hotărîtor în evoluția lui Wyler. Samuel Goldwyn căuta un regizor pentru transpunerea pe ecran a unei piese de Lillian Hellmann, „Au fost trei", și l-a ales pe el. Filmul i-a adus regizorului o distincție a Academiei Cinematografice. Merle Oberon, Miriam Hopkins și Joel McCrea interpretau cu fervoare rolurile principale. A urmat transpunerea romanului lui Sinclair Lewis, „Dodsworth", într-o remarcabilă interpretare a lui Walter Huston. O nouă distincție a Academiei.

În sfîrșit, filmul *Periferie*, urmat de gloriosul cortegiu.

Secretul lui William Wyler ?

Alegerea minuțioasă a subiectului și distribuția adecvată. Ca metodă de lucru, declara el însuși că „totul trebuie să fie pus la punct înainte de a se începe turnarea". Alternanță cu ritm variabil a unor secvențe împinse, din punct de vedere cinematografic, pînă în profunzime și notații în măsură să atingă sensibilitatea spectatorului. Importanță primordială acordată amănuntului care trebuie să sugereze o situație, nu s-o descrie.

În 1944, un critic elveţian scria că lui Wyler nu-i lipsea decît amploarea pentru a-l egala pe Erich von Stroheim din 1922, pe John Ford din 1940, pe Eisenstein din 1925.

◆

Eisenstein !

Unul din cele mai prestigioase nume ale cinematografului.

„Personalitatea sa a fost atît de mare, aportul său la arta cinematografică atît de capital, încît biografii şi exegeţii vor găsi material pentru numeroase lucrări. El n-a fost numai omul care a realizat *Crucişătorul Potemkin,* acel clasic al clasicilor, ci şi unul din cei ce «gîndeau» cel mai profund, cel mai activ cinematograful" — astfel se exprima Raymond Barkan, într-un articol publicat în 1948, în revista „L'Ecran français", la moartea genialului cineast, continuînd prin a releva că studiile sale de estetician au făcut şcoală. Faimoasa sa frază asupra dialecticii imaginii era citată cu aceeaşi devoţiune ca o maximă de Boileau. Această întrepătrundere a formei şi conţinutului, atît de violent concretizată în primele sale opere mari, era dealtfel, în chip ciudat, prefigurată prin bifurcaţiile carierei sale de student.

Născut la Riga în 1898, Eisenstein urmase artele frumoase. Voia să devină arhitect, ca şi tatăl său. Dar o carte a lui Freud despre Leonardo da Vinci l-a determinat să se iniţieze în psihanaliză la Viena.

În 1917, se întoarce în Rusia și se înrolează în armata roșie, slujind-o ca inginer genist.

Se pare că la originea pătrunderii sale în lumea filmului s-a aflat o... durere de dinți. În 1923, Eisenstein care lucra decoruri de teatru și avea nevoie de un intermezzo filmat pentru o scenă dintr-o piesă de Ostrovski apelă la Dziga Vertov. Dar o durere cumplită de dinți îl împiedică pe acesta să se achite de misiunea sa. Eisenstein îi luă locul în spatele aparatului de filmat, loc pe care nu l-a mai părăsit pînă la moarte.

În 1924 a turnat *Greva*. Apoi, în 1925, celebrul *Crucișător Potemkin*, realizat în numai trei luni. În 1928, *Octombrie*. În 1929, nu mai puțin celebra *Linie generală*. Între 1928 și 1930, cu prilejul unui turneu în Europa și America, a realizat în Franța *Poveste sentimentală*, iar în Mexic acel film-fluviu care a fost victima a numeroase tribulații.

În 1929, i s-a încredințat catedra de regie a Institutului Cinematografic de Stat, obținînd totodată titlul de doctor în științele artelor. *Alexandru Nevski* i-a adus Ordinul Lenin și Premiul Stalin.

Ultimul film al lui Eisenstein a fost *Ivan cel Groaznic*, turnat în 1945. A murit în timp ce lucra la partea a doua a filmului.

Împreună cu Pudovkin, Eisenstein a dominat întreaga istorie a cinematografului rus, fiind un creator în deplina accepțiune a cuvîntului : ca și Chaplin, era autorul tuturor scenariilor sale.

„El a reușit, spunea același ziarist francez citat, recreînd retorica montajului, să galvanizeze mulțimile transpunînd cinematografic teme sociologice prin simboluri de o tulburătoare forță sugestivă. Eisenstein a ridicat filmul tezist la rangul de operă de artă. El era tot atît de matematic ca și Pudovkin, dar totuși mai puțin sec intelectualicește în accentul imaginilor sale."

În aceeași publicație, Georges Altman relata o întîlnire cu marele regizor care declarase într-un cerc de prieteni :

„Trebuie să scuturăm vechile decoruri prăfuite ale cinematografului, așa cum se scutură temeliile viermănoase ale lumii vechi. Să ieșim cu mulțimea afară, la aer liber. Întîmplător, am întîlnit în mijlocul poporului nostru oameni care pot să se joace pe ei înșiși admirabil, mult mai bine decît niște actori..."

Era un vulcan de idei și de proiecte. Și cît optimism, cîtă încredere în arta sa ! — nota reporterul.

„După părerea mea, mai afirma Eisenstein, cinematograful poate să spună orice, să cînte orice, să exalte orice, să distrugă orice. Este limbajul maselor. Aș vrea să trăiesc mult ca să colaborez la această mare aventură".

În prefața la volumul „Sensul cinematografului", primul tom al operelor lui Eisenstein, Léon Moussinac scria printre altele :

„Nimic nu ne putea fi mai util și mai prețios decît învățămintele pe care ni le aduce Eisenstein. Fiindcă, dacă există un artist care s-a aplecat cu constanță asupra problemelor, care s-a aventurat atît de departe în inventarul elementelor cinematografice, care a luptat cu curaj împotriva dificultăților inerente încă realizării unui film, acesta este autorul *Crucișătorului Potemkin*. El ne oferă deci mai mult decît meditații : roadele maturității și ale studiului, ale unei experiențe dificile trăite în munca de creație și nu mai puțin în cea pedagogică la Institutul Cinematografic din Moscova. Personalitatea sa puternică, hrănită de o înaltă și universală cultură, conferă lucrărilor sale scrise o valoare fără echivalență încă, unde nu avem de căutat dogme, ci principii valabile pentru a acționa, altfel spus mijloace de creație care trebuie să ne permită de aci înainte să evităm erori comune și să călăuzim pe tinerii cineaști cu pasiunea necesară, dar mai cu seamă cu voința chibzuită de a realiza materialicește ceea ce spiritul lor concepe în deplină cunoștință despre calitățile specifice ale cinematografului și mijloacele tehnice și practice."

Mai departe, Léon Moussinac scria că vede în textele lui Eisenstein „elementele unui program de învățare a cinematografului", o confirmare prețioasă și cu autoritate a ceea ce pare-se că ar putea să ordoneze pe planul studiilor un program de explorare teoretică și mai cu seamă în ceea ce privește problema *esențială* a compoziției :

1. Inventar al *elementelor dramatice,* adică tot ceea ce se leagă de scenariu, dialog, jocul actorilor etc. ;

2. Inventar al *elementelor plastice,* adică specificitatea, valorile de expresie ale imaginii mișcătoare, ale culorilor, ale reliefului etc. ;

3. Inventar al *elementelor sonore,* voci, sunete, muzică, măsuri etc.

Într-adevăr, dacă te străduiești să reflectezi în prezența unei opere, pentru a-i controla, analiza cît mai riguros posibil elementele constitutive, îți dai seama că trebuie să-ți însușești niște principii și o metodă confirmate prin experiență (și nu prin ceea ce s-a calificat atît de impropriu «inspirație»). Un film nu este decît rezultatul unei constante de valori reale determinate la fel de bine de rațiune ca și de sentimentul în prealabil îmbogățit cu reflecții și studiu".

. . . . . .

Într-un articol publicat în „Les Lettres Françaises", în 1948, criticul Georges Sadoul deplîngea astfel moartea lui S.M. Eisenstein :

„Acest om a fost, ca să reluăm o expresie a prietenului său Maiacovski, purtătorul de cuvînt al unui popor. Dar dispariția lui nu este numai un doliu național pentru patria sa. Cinematograful mondial resimte această pierdere, tot așa cum artiștii Renașterii

trebuie să fi resimțit moartea lui Michelangelo sau romancierii secolului trecut pe cea a lui Balzac".

. . . . . .

În același an, apărea în „Parallèle 50" un articol scris de Serghei Mihailovici Eisenstein și intitulat „Despre montaj" în care marele cineast își explica ideile sale atît de originale.

Spunea Eisenstein :

„După mine, montajul cinematografic nu este firul evenimentelor plasate unele alături de altele la întîmplare și izolat, ci gîndul care naște din ciocnirea a două elemente diferite (principiul dinamic).

Se întîmplă același lucru care se petrece cu ieroglifele japoneze în care două semne ideografice distincte unul față de celălalt, dacă le suprapui, dau un concept nou.

Ochi + apă = lacrimi.

Copil + gură = plînset.

Bot + cîine = lătrat.

Gură + pasăre = cînt.

Cuțit + inimă = atac.

Nu sînt deloc niște sofisme de vreme ce mă străduiesc să dezvolt fundamentul cinematografului pornind de la baza sa tehnică (la drept vorbind optică).

Se știe, într-adevăr, că fenomenul mișcării cinematografice rezultă din faptul că două imagini imobile se topesc, de îndată ce sînt proiectate rapid una după alta, într-o singură mișcare.

Explicația populară a acestui fenomen al fuziunii duce la concepția nu mai puțin populară și simplistă a montajului pe care am menționat-o mai sus.

Să descriem acum cu mai multă precizie desfășurarea acestui fenomen și să deducem concluzia următoare :

Două obiecte imobile filmate unul lîngă altul fac să se nască iluzia mișcării.

E adevărat ? Așa cum a fost enunțat e adevărat.

Din punct de vedere vizual este indiscutabil — dar nu același lucru se poate spune din punct de vedere mecanic. Căci, în realitate, elementele nu sînt plasate unul alături de altul, ci unul deasupra altuia.

Altfel spus : Concepția (sau senzația) mișcării se formează datorită suprapunerii de impresii statice pe care ni le-a lăsat viziunea obiectului în poziția sa precedentă și poziția actuală mișcătoare.

Dealtfel, fenomenul imaginii plastice se formează de asemenea, în ceea ce privește stereoscopia, ca și creșterea optică a două suprafețe.

Din suprapunerea a două mărimi de dimensiuni identice ia naștere o dimensiune nouă, superioară celor precedente.

Astfel, în cazul stereoscopiei, a treia dimensiune stereoscopică rezultă din superioritatea a două suprafețe în raport cu două dimensiuni.

Într-un alt domeniu :

Două cuvinte concrete (determinate în prealabil) plasate unul după altul, formează o concepție abstractă. Tot așa cum în japoneză o sută de semne

exprimînd lucruri concrete desenate şi plasate alături de o sută de semne exprimînd de asemenea obiecte concrete dau un rezultat transcendental (un concept).

Divergenţa între contururile primei imagini, reţinută în memorie şi cele ale imaginii următoare, conflictul dintre aceste două imagini dă naştere sentimentului mişcării — concepţiei desfăşurării mişcării.

Gradul de nearmonie determină intensitatea expresiei şi tensiunea care va urma imediat după aceea, după un factor de ritm veritabil (autentic).

Este echivalentul pentru timp a ceea ce există în spaţiu asupra suprafeţelor grafice şi pictate."

Ca o ipoteză fundamentală, Eisenstein adăuga:

Decupajul filmului nu este un element de montaj. Decupajul este celula montajului.

◆

Să cunoaştem acum pe unul din emulii lui Eisenstein: Roberto Rosselini, întemeietorul şcolii italiene al cărei realism brutal atinge adevărul documentar.

Prin *Roma, oraş deschis* şi *Paisa,* amîndouă inspirate de tragedia Italiei în război, Rosselini a cucerit consacrarea internaţională, demonstrînd o puternică originalitate, o artă de mare acuitate, fără concesii, fără atenuări şi fără artificii. De asemenea, se evidenţia în operele sale forţa şi autenticitatea mărturiilor, cu atît mai impresionante cu cît erau lipsite de emfază şi de regie aparentă. În sfîrşit, au ieşit în relief metodele îndrăzneţe aplicate la ale-

gerea și repartiția interpreților săi : astfel, *Roma, oraș deschis* revela simultan uimitoarea personalitate a Mariei Michi, o debutantă pe care o întîlnise în timpul Rezistenței, temperamentul extraordinar al Annei Magnani, o vedetă de music-hall din care avea să facă actrița cea mai expresivă a cinematografului italian, talentul dramatic al lui Aldo Fabrizzi, un fost comic popularizat ca atare pe scenă și pe ecran.

Născut la 8 mai 1906 la Roma, Roberto Rosselini și-a desăvîrșit formația literară prin studii artistice și filosofice foarte solide.

Făcîndu-și ucenicia tehnică la școala teatrului, a debutat ca cineast realizînd trei scurt-metraje care l-au ajutat să se inițieze surprinzător de bine la masa de montaj. Primul film important l-a semnat în 1941, *Nava albă,* prezentat cu un notabil succes. Un an mai tîrziu, scria în colaborare cu Francesco de Robertis, specialist încercat al genului, *Un pilot se întoarce.* Apoi, condamnat la tăcere de repulsia pe care o avea față de ideologia fascistă, a dus pînă la eliberare viața primejdioasă și subterană a Rezistenței.

În perioada aceea a început să elaboreze Rosselini clasicul său *Roma, oraș deschis.* Lipsit de mijloace materiale, atît de sărac încît își vînduse la un moment dat și mobila, lipsit de mijloace tehnice, a turnat chiar pe străzile Cetății Eterne și într-un apartament filmul său care a constituit o neașteptată revelație a reînnoirii cinematografului italian. Situat, peste Atlantic, printre cele mai bune zece filme ale anului respectiv, *Roma, oraș deschis* avea să obțină și Ma-

rele premiu al filmului italian la Festivalul de la Cannes.

În 1948, Roberto Rosselini i-a acordat lui Roger Régent un interviu care a apărut în „L'Ecran français".

Printre altele, regizorul declara :

„Voi continua poate să trec drept un nebun, dar refuz să știu cum se va termina filmul meu în ziua în care încep să-l turnez !... Sînt incapabil să lucrez cu un corset. Un scenariu riguros pe care-l urmărești pas cu pas, un studio cu tot echipamentul său, premeditarea decorurilor și a luminii, constituie pentru mine tot ce poate fi mai odios... Cum lucrez ? Dar știe care vreodată cineva cum lucrează ?... Ceea ce e sigur e că atunci cînd pornesc la un nou film, plec cu o idee fără a ști unde mă va duce. Ceea ce mă interesează este Omul și această aventură unică, pentru fiecare, a vieții ! Sînt înainte de toate un individualist. Fiecare ființă este unică în genul ei, deși pare că toate se aseamănă... E un fapt biologic : inima mea, plămînii mei, arterele mele nu s-ar potrivi nici unui alt om, deși cu toții avem inimi și artere asemănătoare. Trec drept un mare realist fiindcă nu mă tem de adevăr și mă interesează ființa umană. Îmi place să părăsesc individul în fața aparatului de filmat și să-l las să-și construiască el însuși povestea! Încă din prima zi de turnare mă instalez în spatele personajelor mele și apoi las camera să alerge după ele..."

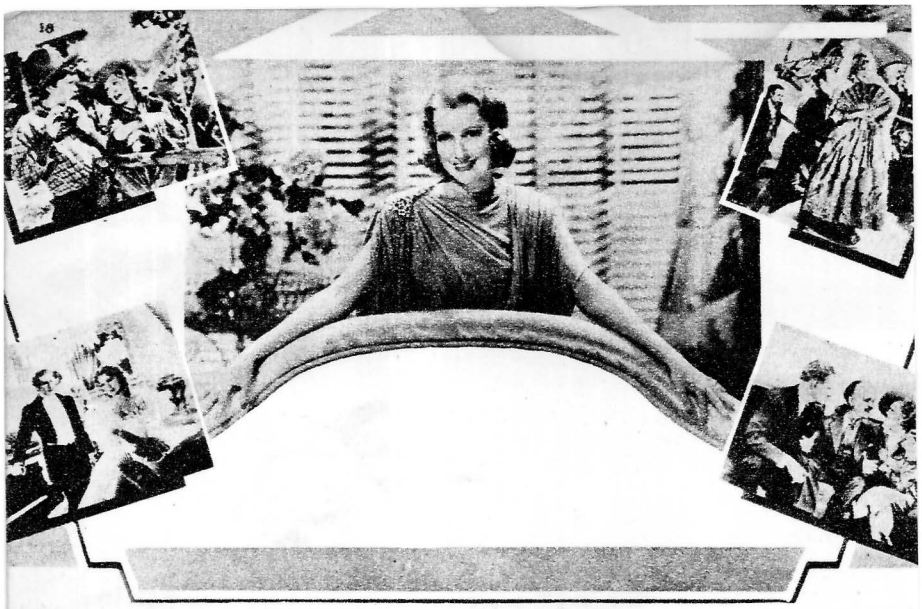
Louis Jouvet într-un rol de compoziție: în filmul *Hotel du Nord* al lui Marcel Carné, în care apărea alături de Annabella și Jean Pierre Aumont.

În filmul *Volpone*, care a rămas neterminat, Jouvet făcea din plin dovada talentului său rasat.

Silueta grațioasă a Daniellei Darrieux în perioada de culme a celebrității ei pe continent, cînd ocupa locul întîi atît pe lista box-office-ului cît și în inimile admiratorilor. Pe drept...

Mae West în chip de cronicară cinematografică, meditînd împreună cu musca inspiratoare...

Racolată de Hollywood, după ce a respins numeroase scenarii, Danielle Darrieux și-a făcut debutul în *The Rage of Paris* alături de Douglas Fairbanks jr. «Noul dar al Franței către Hollywood», suna legenda acestei fotografii, explicație care mai includea poreclele date Daniellei: «incredibil de frumoasă», «o exponentă divină a frantuzoaicei», «picioarele Marlenei» și «o strălucire galică»...



Celebra cîntăreață Jeanette MacDonald, evocată cu nostalgie de Kojak, în cîteva din filmele ei: *Fata din Vestul de aur* cu Buddy Ebsen (stînga sus); *The Firefly* cu Allan Jones (dreapta sus); *Maytime* cu John Barrymore (stînga jos); *Îndrăgostiții* cu Nelson Eddy și Frank Morgan (dreapta jos).

O serie de întîlniri cu totul întîmplătoare a stat pare-se la temelia unui mariaj care s-a dovedit foarte durabil: Jeanette MacDonald și soțul ei Gene Raymond, de asemenea actor de cinema, în intimitatea căminului lor.

Tulburătoarea Sylvia Sidney, «una din cele mai minunate actrițe ale lumii», cum o aprecia un gazetar, n-a fost nici vamp, nici glamour, nici urîta cu geniu... Era considerată egala Bettei Davis.

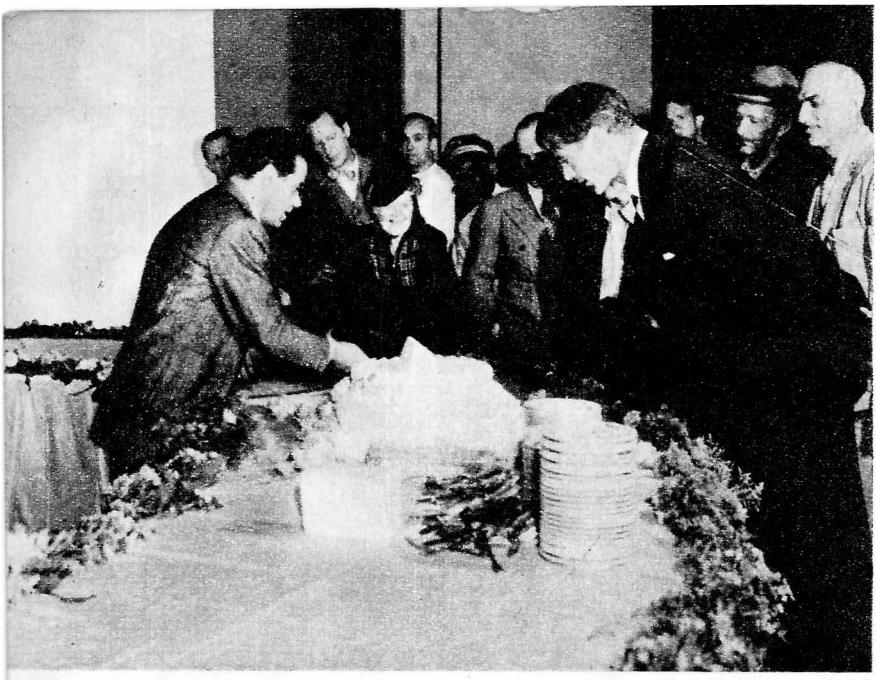
Myrna Loy cu partenerul ei favorit, William Powell și regizorul lor Van Dyke care părea pus pe șotii... Ce drum imens presărat cu amintiri neșterse de la serialul *Nick Carter, gentleman-detectiv* la rolul episodic din *Aeroport 1975*!

Myrna Loy, între Clark Gable și Spencer Tracy, în filmul recenzat de Mae West *Too hot to handle*. Pe vremea aceea, Spencer Tracy era «vioara a doua».

Claudette Colbert era o întruchipare a sensibilității, gingășiei și feminității. Dar, mai presus de toate, avea un farmec specific franțuzesc... Fusese doar cîndva Lily Chauchoin.

Într-un film în care apărea alături de Fred Mac Murray și... o creșcătorie de pui.

Printre partenerii vedetei s-a numărat și James Stewart, care i-a dat replica într-o comedie de salon cu tentă de film polițist.



Frank Capra într-un rol inedit: gazdă pe platou, cu prilejul unei aniversări. Operația de tăiere a tortului este urmărită cu pasiune de invitați printre care, în prim plan, se remarcă silueta nesfîrșită a actorului preferat al regizorului: Gary Cooper.

Un profil optimist al celebrului regizor american de origine siciliană, Frank Capra.

Ernst Lubitsch a fost primul regizor care a intuit disponibilităţile de interpretă de comedie ale «Sfinxului» şi i-a adus zîmbetul pe ecran.

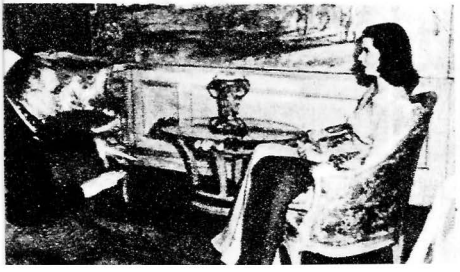
Trabucul nelipsit din colţul gurii

Un careu de aşi pe platoul lui 20th Century-Fox: autorul-actor Otto Preminger, regizorul Gregory Ratoff, producătorul William Perlberg şi «actorul» Ernst Lubitsch, în civil.

Un gest de curtoazie mai puțin obișnuit pentru despoticul regizor Fritz Lang: întîmpinarea la aeroport a lui Michael Redgrave, pe atunci unul din primii zece actori britanici, care urma să joace în filmul lui Lang *Secretul din spatele ușii*.

Fritz Lang explicînd o scenă interpretei principale a filmului său *Secretul din spatele ușii*, Joan Bennett.

Joan Bennett și Michael Redgrave ascultînd cam în silă peroratiile marelui lor regizor.



Cecil B. deMille, marele regizor adept al filmelor de factură monumentală prin dimensiuni și formă, mai puțin prin conținut. Oricum, un deschizător de drumuri necontestat.

Cecil B. deMille pe platourile Paramountului, în timpul turnării filmului *Avangarda eroilor*, cu Gary Cooper și Jean Arthur. Se discută cu niște oaspeți de seamă din India, aflați în vizită în studio.

Bette Davis în *Jezebel* care i-a adus, în 1938, premiul «Oscar» pentru interpretarea unei fete orgolioase și independente. Regia era semnată de William Wyler.

La răscruce de vînturi, film girat de același William Wyler. Heathcliff (Laurence Olivier) se va răzbuna pe nevinovata Isabela, interpretată de Geraldine Fitzgerald.

William Wyler în timpul lucrului. Liniştit şi concentrat ca de obicei, dirijînd filmările la *Mrs. Miniver*. În cealaltă imagine: cu soţia sa Margaret Tallichet.

Extraordinarul film de atmosferă *Periferie*, unul din primele zece succese de la apariţia vorbitorului, interpretat de Sylvia Sidney şi Joel McCrea, purta însemnele aceluiaşi înalt profesionalism specific lui Wyler.

Ultima imagine din *Ivan cel Groaznic*: țarul urmărește din palatul său defilarea maselor...

Serghei Mihailovici Eisenstein, un regizor de geniu, rămas în istoria cinematografului.

Roberto Rosselini, regizorul care a pus bazele școlii realiste italiene.

Anna Magnani, personalitate de prestigiu a ecranului italian, căreia Rosselini i-a oferit prilejul de a deveni dintr-o vedetă de music-hall cea mai expresivă actriță a cinematografiei peninsulare.

Cu același prilej al popasului său parizian, Rosselini a vizitat Institutul de Înalte Studii Cinematografice, unde s-a bucurat de o primire impresionantă, cu flori și chiar cu o pancartă pe care scria „Trăiască Rosselini".

Un elev l-a întrebat de ce în cutare secvență din *Paisa* a folosit panoramicul după un prim-plan și de ce, în cadrul următor, obiectivul cădea exact pe acel punct al decorului în loc să... „Mărturisesc, spunea Rosselini, că întrebările m-au dezorientat complet. N-aveam nici o explicație de dat. Dar mă tem că tînărul acela, dacă va face într-o bună zi filme, va confunda cinematograful cu algebra. În fond, continua el, marele dușman al cinematografului este studioul. N-am recurs la el decît atunci cînd n-am avut încotro. Dar de îndată ce intru în aceste mașini uriașe, sînt obligat să mă îmbrac într-un anumit fel, să port pantalonii aceia, cămașa aceea... Uniforma cinema !... Și apoi, marea paradă a mașinăriei, a tehnicii începe ! Trebuie să iei atitudine ! Trebuie să încep să devin inteligent. Dar cînd simt că încep să devin inteligent sînt pierdut... Recent, am fost în Anglia. Am fost invitat să vizitez, la Londra, cele mai frumoase și mai moderne studiouri. Extraordinar, fabulos, gigantic... Privind toate acestea, mi se părea că văd cadavrul imens al cinematografului... Dar cum vreți să scăpăm de acești monștri de perfecțiune și de confort ? S-a construit o mașină enormă : trebuie alimentată, astăzi, trebuie să i se dea de mîncare ca să trăiască...

SECVENȚA FINALĂ

...Astfel, cu această imagine foarte realistă, foarte prozaică, zugrăvită de declarația lui Roberto Rosselini, călătoria noastră în lumea feerică, de vis a cinematografului, se apropie de sfîrșit.

Se susține în general că dacă un film are un generic, deci un început, trebuie negreșit să aibă și un punct final.

Simplă prejudecată !

Cîte filme nu ne-au lăsat să ne frămîntăm cu tot felul de supoziții asupra viitoarelor intenții ale eroilor, odată cu ieșirea lor din dreptunghiul de pînză și aprinderea luminii în sală ! ?

E adevărat că filmele respective nu erau semnate de un oarecare Lubitsch, Wyler sau Ford, ci de tineri deschizători de drumuri, mai mult sau mai puțin furioși, hotărîți să distrugă vechile clișee, canoanele și chiar mai mult decît atît...

În sfîrșit, să ne supunem...

O paralelă trecut-prezent obligă la constatarea că cea mai mare parte a producției mondiale a căpătat o amprentă realistă benefică, majoritatea problemelor mari și mici ale contemporaneității găsindu-și o reflectare din ce în ce mai convingătoare.

Dar ce s-a întîmplat cu filmul de divertisment ? A urmat el aceeași linie ascendentă ?

Colajul cinematografic A fost odată Hollywood *se intitula în original „That's entertainement !" (Asta înseamnă distracție !), după cum susținea și melodia respectivă.*

Ce s-a întîmplat așadar cu divertismentul, fireşte cel de bună calitate, ingenios, imaginativ ?

Dar cu clișeele ? Au dispărut ele definitiv sau au fost înlocuite cu altele ? Evident, părerile exprimate ar putea să iște suspiciuni de părtinire, de favorizare a cinematografului de odinioară față de cel actual, paralela fiind întotdeauna susceptibilă de a suferi influența undei de nostalgie cu care privim trecutul, întrucît fiecare investigație în vremuri revolute se asociază aproape involuntar cu anumiți factori subiectivi, cu o marcată amprentă personală.

Naratorul, care s-a străduit să se înscrie în limitele unei stricte obiectivități, cere acum îngăduința de a reveni, ca într-un „replay", asupra cîtorva dintre fragmentele filmului său imaginar pentru a sublinia unele imagini deja analizate sau a pune, în spiritul modernismului, „stop-cadru" pe altele.

În ceea ce privește relațiile dintre spectatori și ido-

lii lor, noile generații au înlăturat dialogul melodramatic, patetismul.

În „Marile canioane" [1], *autorul, care a petrecut mai mulți ani în Statele Unite, ne asigură că „tînăra generație (americană, s.n.) nu mai e îndrăgostită cu patima de odinioară a părinților ei de întrupările suave ale «visului american», de Ann Sheridan sau de Ginger Rogers sau de Loretta Young; privește cu ironie filmele vechi cu fete sentimentale care visează, în rochii mătăsoase, în umbra suavă a palmierilor californieni sau în vastele odăi ale caselor construite pe platourile de la Hollywood". Și, mai departe : „Pentru adolescenții de astăzi, marii actori de odinioară, Humphrey Bogart, Spencer Tracy, Gary Cooper, Wallace Beery sînt numai niște umbre fără trup. Vedetele Hollywoodului nu mai provoacă marile pasiuni de odinioară". Iar mai încolo : „Actorii cei mai îndrăgiți nu mai întrupează idealul fotogenic al starurilor : Gene Hackman, Dustin Hoffman, chiar și Al Pacino sînt ceea ce se cheamă «antivedete»."*

Tot respectul și toată admirația pentru talentul lui Gene Hackman, Barbra Streisand, Dustin Hoffman, Charles Bronson și al altor vedete asemănătoare. Tinerele americane de azi fac foarte bine că le apreciază. Merită.

Dar apropo de staruri, selecția noastră ar putea să pară subiectivă. Într-adevăr, nu numai că pare, dar

[1] Dan Grigorescu, „Marile canioane", Ed. Eminescu, col. „Clepsidra", 1977.

și este. Ca orice selecție, căreia i s-au stabilit niște limite de spațiu, ea trebuia concentrată. Nefiind vorba de un dicționar, nici de o prezentare exhaustivă de artiști, ci doar de o părticică dintr-un întreg, au intrat în joc... capriciile memoriei și gustul personal. Totuși, fiecare dintre vedetele înfățișate a constituit, în perioada analizată, o figură proeminentă a ecranului, fie francez, fie american.

Cît despre capitolul consacrat regizorilor, pe lîngă limita de spațiu, care n-a permis o desfășurare mai amplă, aci determinantă a fost varietatea de stil și personalitate a regizorilor, aleși, firește, dintre cei mai reputați. Astfel, pe Frank Capra l-am considerat, aidoma majorității criticilor, un promotor al comediei americane de salon ; Ernst Lubitsch s-a singularizat prin filmele sale muzicale de factură spirituală ; Cecil Blount deMille a fost un exponent tipic al tendinței de monumentalitate și al spiritului competitiv specific american ; Fritz Lang a avut două cariere, una mai glorioasă ca alta : în Germania, unde a fost inițiatorul expresionismului în arta cinematografică și în Statele Unite, unde a realizat cîteva remarcabile creații de factură realistă ; William Wyler s-a dovedit un foarte abil realizator de „succese de public", fără a înțelege prin aceasta că era tributar concesiilor în artă ; Roberto Rosselini a intrat în capitolul nostru pentru meritul de a fi fost unul din dascălii noii școli realiste a cinematografului italian ; și, în sfîrșit, Eisenstein, fiindcă a fost... Eisenstein.

◆

Cu privire la viitorul cinematografului — oricîte critici s-ar formula la adresa lui — sîntem optimiști.

Mai mult decît sigur, se va găsi o rezolvare a tuturor problemelor. Atîta vreme cît publicul și cinematograful vor merge solidari împreună — nici nu poate fi conceput unul fără celălalt — toate obstacolele vor fi biruite.

Ce poate fi mai grăitor pentru triumful perpetuu al cinematografului decît faptul că, sîmbătă de sîmbătă, luni de-a rîndul, am participat cu sufletul la gură la tot ce li se întîmpla lui Rudy, Ramona, Tom, Billy și celorlalți prieteni ai noștri din serialul Om bogat, om sărac ?

O excepție ? O exagerare a publicului nostru ?

Nicidecum.

Cu prilejul unei deplasări în străinătate, echipa de interpreți a serialului, condusă de Rudy Jordache, a fost întîmpinată cu urale și ovații încă de la coborîrea din avion. Un singur actor n-a putut să descindă, deoarece lumea a început să-l huiduiască și să-l amenințe cu pietre : interpretul lui Falconetti...

Se poate concepe omagiu mai minunat adus cinematografului, o răsplată mai convingătoare pentru performanța unui actor ?

Iar dumneavoastră, stimați cititori, care ați rezistat pînă acum eroic cu cartea în mînă, meritați la rîndu-vă o răsplată ! Iat-o : s-ar putea ca acesta să fie ultimul volum de amintiri cinematografice al „serialului" nostru !

INDICE DE NUME

de artiști, regizori, producători

A

Adorée, Renée, 292
Aherne, Brian, 124
Albert, Eddie, 380
Allegret, Marc, 67, 206
Ameche, Don, 47, 73, 233
Angelo, Jean, 181
Annabella, 56, 69, 74, 122, 129, 221, 222
Annakin, Ken, 6
Arbuckle, Roscoe (Fatty), 314, 318, 335
Arliss, George, 240
Armetta, Henry, 137
Arnold, Edward, 53
Arthur, Jean, 388
Astaire, Fred, 36, 57, 61, 158, 214
Astor, Mary, 61, 253
Auer, Mischa, 363
Aumont, Jean Pierre, 64
Ayres, Agnes, 268

B

Bacon, Lloyd, 56, 57, 64
Balzac, Jeanne de, 255
Banky, Vilma, 268, 269
Bara, Theda, 227
Baroux, Lucien, 131
Barrymore, John, 54, 217, 269, 364, 382
Barrymore, Lionel, 58, 270, 299
Bartholomew, Freddie, 53, 58
Baudin, Henri, 255
Baugé, André, 183
Baur, Harry, 65, 67, 128, 223, 349, 351

Baxter, Anne, 90
Baxter, Warner, 21, 54
Beery, Wallace, 54, 56, 240, 261, 280, 421
Bell, Marie, 65
Bennett, Constance, 240, 283
Bennett, Joan, 21, 145, 151, 254
Bergner, Elisabeth, 20
Bernard, Raymond, 254
Bernhardt, Sarah, 227
Berry, Jules, 64
Bing, Herman, 137
Birgel, Willy, 17
Blackwell, Carlyle, 246
Blanchar, Pierre, 67
Blondell, Joan, 145, 147, 148, 231, 233, 240
Bogart, Humphrey, 56, 57, 58, 214, 379, 380, 421
Boles, John, 63
Boleslavski, Richard, 54
Booth, Edwina, 254
Borzage, Frank, 60, 296
Bow, Clara, 21, 40, 41
Boyer, Charles, 60, 67, 118, 122, 127, 214, 223, 351
Bradna, Olympe, 57
Brennan, Walter, 404
Brent, George, 404
Bressart, Felix, 27, 28
Brignone, Guido, 70
Brockwell, Gladys, 253
Bronson, Charles, 422
Brook, Clive, 124
Brown, Clarence, 60, 229, 296
Bruce, Virginia, 152
Brûlé, André, 182
Bushman, Frank, 290

C

Cabanne, Christy, 288, 290
Cagney, James, 231, 233, 240
Camerini, Mario, 70
Capra, Frank, 60, 372, 384, 385, 386, 388, 389, 390, 391, 422
Carey, Macdonald, 90
Carné, Marcel, 73, 206, 242, 294, 296, 350
Carroll, Madeleine, 53, 62, 124
Catelain, Jacque, 165, 166, 255
Caulfield, Joan, 90
Cava, Gregory la, 60
Cavalcanti, 206
Cehova, Olga, 182
Chaney, Lon, 254, 271
Chantal, Marcelle, 68, 161, 167, 168
Chaplin, Charles, 24, 25, 110, 124, 164, 214, 262, 263, 270, 296, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319,

320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 388, 408
Chenal, Pierre, 67
Chevalier, Maurice, 44, 121, 164, 240, 370, 371, 372, 393
Clair, René, 23, 128, 228, 255, 236
Clariond, Aimé, 63
Clive, Henry, 312
Colbert, Claudette, 54, 64, 339, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 387, 393, 399
Colman, Ronald, 60, 62, 124, 214, 240
Conway, Jack, 60, 62, 364, 365
Cooper, Gary, 40, 41, 43, 57, 64, 90, 142, 145, 149, 372, 387, 388, 393, 404, 421
Cooper, Jackie, 240
Costello, Maurice, 246, 250
Crawford, Joan, 54, 75, 153, 159, 160, 292
Crispin, Jeanine, 67
Crocker, Harry, 312
Cromwell, John, 62
Crosby, Bing, 90, 100, 214
Cruze, James, 228
Cummings, Constance, 151
Curtiz Michael, 59
Czinner, Paul, 296

D

Dagover, Lil, 69
Damita, Lily, 78
D'Arrast, Abaddie, 296
Darrieux, Danielle, 48, 52, 66, 128, 221, 222, 339, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359
Davies, Marion, 142
Davis, Bette, 53, 57, 58, 59, 215, 231, 233, 240, 379, 404
Dawies, Lydia, 111
Day, Marceline, 292
Decoin, Henri, 66, 351, 356
Dee, Frances, 57, 62
Delluc, Louis, 132, 294
Delubac, Jacqueline, 65, 131
DeMille, Cecil B., 61, 90, 101, 280, 372, 384, 395, 396, 397, 398, 399, 422
De Sica, Vittorio, 177, 178, 179, 180
Dick, Douglas, 90
Dietrich, Marlène, 30, 31, 40, 50, 58, 90, 95, 103, 106, 107, 145, 152, 155, 157, 222, 224, 393, 406
Disney, Walt, 229
Dix, Richard, 269
Don, Mary, 71
Donat, Robert, 73, 107
Douglas, Kirk, 90, 102
Douglas, Melvyn, 54, 58

Dove, Billie, 253
Dréville, Jean, 350
Ducaux, Annie, 68
Duchesne, Roger, 68
Dulac, G., 228
Dullin, Charles, 254
Duna, Steffi, 69
Duncan, Isadora, 274
Dunne, Irene, 127
Dupont, E.A., 296
Durbin, Deanna, 62, 63, 84, 108, 358
Duval, Paulette, 268
Duvivier, Julien, 48, 65, 72, 130, 205, 206, 350

E

Eddy, Nelson, 54
Edthofer, Anton, 20
Eggerth, Martha, 69
Eilers, Sally, 152
Eisenstein, Serghei Mihailovici, 384, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 414, 423
Epstein, Jean, 296

F

Fabrizzi, Aldo, 415
Fairbanks, Douglas, 75, 111, 217, 219, 223, 295, 309
Fairbanks, Douglas jr., 44, 62, 74, 128, 218
Farmer, Frances, 53
Farnum, Dustin, 398
Farrell, Charles, 20, 53
Farrow, John, 90
Faye, Alice, 73
Fejos, Paul, 33
Fernandel, 221, 223, 335
Feuillade, Louis, 228
Feuillère, Edwige, 222
Feyder, Jacques, 108, 181, 196, 208, 210, 255, 296, 349
Fitzmaurice, George, 261
Flaherty, Robert, 229, 296
Fleming, Victor, 58
Florey, Robert, 256, 260, 261, 262, 273, 309, 310, 311, 312, 313
Flynn, Emet, 267
Flynn, Errol, 48, 51, 55, 217, 218, 219
Fonda, Henry, 56, 59, 379, 380, 404
Fontaine, Joan, 61, 90, 97, 100, 128
Foran, Dick, 58
Ford, John, 55, 61, 386, 404, 405, 407, 420
Forst, Willi, 28, 34, 69
Francen, Victor, 45, 66, 73, 130, 223
Franklin, Sidney, 55
Fresnay, Pierre, 65, 66, 131
Fyffe, Will, 124

G

Gaal, Franziska, 61
Gabin, Jean, 52, 65, 72, **73**, 130, 221, 223, 294
Gable, Clark, 52, 58, 60, 75, 103, 155, 158, 223, 224, 240, 365, 372, 387
Gabrio, Gabriel, 255
Gallone, Carmine, 70
Gance, Abel, 73, 120, 183, 196, 210, 296
Gandera, Felix, 66
Garbo, Greta, 34, 35, 52, 60, 86, 107, 113, 119, 137, 145, 152, 221, 222, 223, 293, 393
Garfield, John, 74
Garnett, Tay, 54
Gaynor, Janet, 20, 46, 53, 55, 75
Genina, Augusto, 70
George, Gladys, 61, 63
Giachetti, Fosco, 70
Goddard, Paulette, 90, 91, 98, 326
Goldwyn, Samuel, 105, 301, 393, 406
Goulding, Edmund, 59
Grant, Cary, 59, 103, 145, 150, 151, 179, 381, 387
Gravet, Fernand, 118, 122
Greene, Richard, 74
Grey, Lita, 320
Griffith, D.W., 32, 227, 243, 316, 332, 386
Grune, Karl, 69
Guitry, Sacha, 64, 65, **73**, 128, 131, 223, 364, **375**

H

Hackman, Gene, 421, 422
Haid, Liane, 28
Hall, Jon, 61
Harding, Ann, 31
Hardy, Oliver, 25, 113, **137**, 299, 335
Harlow, Jean, 60, 383
Hart, William S., 227, **228**, 336
Hathaway, Henry, 57
Havilland, Olivia de, **58**, 97, 145, 150
Hawks, Kenneth, 253
Hayakawa, Sessue, **336**
Hayden, Sterling, 90
Hellinger, Mark, 93
Henie, Sonja, 47, 231, **233**
Hepburn, Katharine, **60**, 151, 159, 216, 388
Hériat, Philippe, 255
Hitchcock, Alfred, 380, **385**
Hodiak, John, 90
Hoffman, Dustin, 421, **422**
Holden, William, 90
Holt, Jany, 67
Homolka, Oscar, 380
Hope, Bob, 90, 91, 96, 100
Hopkins, Miriam, 44, **393**, 406

Hörbiger, Paul, 28, 69
Horton, Edward Everett, 57
Howard, Leslie, 44, 58, 145, 148, 374
Howard, William, 70
Hughes, Howard, 253
Hughes, Lloyd, 253
Hunebelle, André, 187
Hunter, Ian, 59
Huston, Walter, 406
Hutton, Betty, 90
Hyman, Claude, 68

I

Ince, Thomas, 227, 294, 314
Ingram, Rex, 227, 287, 288

J

Jacque, Christian, 65
Jannings, Emil, 392, 393
Jolson, Al., 32, 239
Jones, Allan, 59
Jouvet, Louis, 65, 67, 130, 223, 339, 346, 347, 349, 350, 351
Joyeux, Odette, 163

K

Kaman, Edy, 29, 30
Kane, Robert T., 56
Karloff, Boris, 21, 357, 358
Keaton, Buster (Malec), 228, 296, 321
Keeler, Ruby, 240
Keighley, William, 48, 55
Kellaway, Cecil, 90
Kelly, Nancy, 74
Kent, Charles, 246, 249
Kenyon, Doris, 253
King, Dennis, 371
King, Henry, 52, 53, 56
Kirsanov, 228
Korda, Alexandru, 44, 75, 320
Korda, Zoltan, 69
Korène, Vera, 66, 223
Koster, Henry, 63, 358
Kramer, Stanley, 385

L

La Marr, Barbara, 254, 288
La Rocque, Rod, 253, 261
Ladd, Alan, 90
Laemmle, Carl, 405
Lake, Veronica, 90, 99, 103
Lamour, Dorothy, 61, 75, 90, 100, 395
Lancaster, Burt, 90, 92
Lanchester, Elissa, 21, 399
Lang, Fritz, 296, 379, 380, 384, 385, 400, 401, 402, 403, 422
Lang, June, 55
Langdon, Harry, 336
Lasky, Jesse L., 397
Laughton, Charles, 44, 124, 240, 372, 399

Laurel, Stan, 25, 113, 137, 299, 335
Le Roy, Mervyn, 229, 230
Leblanc, Georgette, 255
Lee Lila, 268
Léger, Fernand, 228
Lehman, Maurice, 67
Lehrman, Henry, 314, 316, 317
Leonard, Robert Z., 57, 59
Leslie, Joan, 380
L'Herbier, Marcel, 45, 121, 296
Linder, Max, 219
Lingen, Theo, 69
Litvak, Anatole, 44, 351
Lloyd, Frank, 62, 229
Lloyd, Harold, 30, 228, 229, 321
Loder, John, 380
Lombard, Carole, 52, 75
Lorre, Peter, 55
Love, Bessie, 31
Lowe, Edmund, 26
Loy, Myrna, 21, 58, 108, 158, 159, 160, 215, 339, 364, 365, 381, 382
Lubitsch, Ernst, 58, 64, 229, 257, 258, 261, 262, 292, 296, 370, 372, 384, 388, 391, 392, 393, 394, 395, 420, 422
Luchaire, Corinne, 68
Lugosi, Bela, 21
Lumière, Louis, 228
Lynn, Diana, 90
Lyon, Ben, 253

M

MacDonald, Jeanette, 54, 59, 158, 339, 367, 368, 369, 370, 371, 394
Mac Dowall, Roddy, 219
Mace, Fred, 314, 318
MacLaglen, Victor, 21, 55
Magnani, Anna, 415
Major, Desideriu, 71
Mansfield, Martha, 253
March, Fredric, 46, 55, 61, 99, 145, 153, 240, 372, 382, 399
Marchal, Arlette, 255
Marshall, Herbert, 58, 283
Martin, Charles, 75
Marx, frații, 335
Mauch, Billy și Bobby, 55
Maynard, Ken, 21
Mayo, Archie, 58
McCrea, Joel, 53, 62, 379, 404, 406
Melchior, Georges, 181
Méliès, Georges, 221, 226, 227, 229, 243
Meller, Raquel, 255
Menjou, Adolphe, 47, 55, 62, 261, 393
Michi, Maria, 415
Milestone, Lewis, 52
Milland, Ray, 90, 94
Miller, Kristine, 90

Mingand, Pierre, 66
Miranda, Isa, 70
Mistinguett, 22
Mix, Tom, 21, 31, 406
Moguy, Leonid, 68
Mojica, José, 20
Montenegru, Conchita, 21
Montgomery, Robert, 54
Moore, Grace, 59, 145, 152
Moreno, Antonio, 261
Morgan, Michèle, 67, 74, 294
Morlay, Gaby, 45, 222
Morris, Wayne, 59
Moser, Hans, 69
Mosjoukine, Ivan, 75, 242, 274, 275, 278, 293
Müller, Renate, 35
Muni, Paul, 55, 74, 231, 232, 233
Murat, Jean, 182, 183
Murnau, F.W., 228, 229, 253, 296
Myers, Harry, 312

N

Nagy, Kathe de, 64
Naldi, Nitta, 268
Napierkowska, 181
Nazimova, Alla, 268
Negri, Pola, 69, 242, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 273, 281, 293, 392, 393
Niblo, Fred, 288, 289, 296
Nilsen, Asta, 228
Niven, David, 75
Norman, Rolla, 255
Normand, Mabel, 314, 319
Novarro, Ramon, 155, 161, 165, 166, 242, 275, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293

O

Oberon, Merle, 43, 44, 70, 75, 152, 404, 406
O'Brien, George, 21
O'Brien, Pat, 56
Olivier, Laurence, 44, 70, 404
O'Sullivan, Maureen, 62

P

Pabst, G.W., 66, 229, 296
Pacino, Al, 421
Page, Anita, 292
Pagnol, Marcel, 349
Palmer, Lilli, 402
Parlo, Dita, 66, 67
Pascal, Gabriel, 179
Paterson, Pat, 152
Perret, Léonce, 255
Philippe, Gérard, 351
Pick, Lupu, 296
Pickford, Mary, 110, 151, 227, 250, 309, 393

Pilotto, Camillo, 70
Poirier, Leon, 296
Pons, Lily, 159
Popescu, Elvira, 222
Popescu, Mihai, 71
Porter, Edwin S., 227, 243
Powell, Dick, 148, 231, 233
Powell, Eleanor, 59, 158
Powell, William, 54, 57, 108, 145, 153, 160, 179, 382
Power, Tyrone, 53, 73, 74, 128, 217, 231, 233, 381, 382
Préjean, Albert, 24
Preminger, Otto, 395
Prévost, Marie, 393
Printemps, Yvonne, 131
Pudovkin, Vsevolod, 408, 409
Purviance, Edna, 320, 326
Putty, Lya de, 32, 253

Q

Quinn, Anthony, 360, 361, 362

R

Rabosch, Al., 290
Raft, George, 38, 39, 57, 240, 380
Raimu, 221, 223
Rainer, Luise, 55, 57, 60
Ralston, Esther, 40
Rambova, Nataşa, 273
Rathbone, Basil, 124, 217
Ray, Charles, 295
Raymond, Gene, 371
Redgrave, Michael, 402
Reid, Wallace, 253
Renoir, Jean, 65, 131, 329, 349, 350, 364, 365
Renoir, Pierre, 63
Richard-Willm, Pierre, 65, 223
Rigaud, Georges, 45, 67
Riskin, Robert, 59
Ritz, fraţii, 47, 233, 335
Roach, Hal, 228
Robeson, Paul, 69
Robinson, Edward G., 59, 64, 231, 233, 374
Robinson, Madeleine, 45
Robson, Flora, 124
Robson, May, 387
Rogers, Ginger, 36, 46, 57, 60, 61, 127, 158, 421
Romance, Viviane, 73, 74
Rooney, Mickey, 17, 74
Rosay, Françoise, 223
Rosselini, Roberto, 384, 414, 415, 416, 417, 419, 423
Rossi, Tino, 155, 161, 162, 163, 164, 223
Roussell, Henry, 255
Ruben, Walter J., 56
Rubens, Alma, 253
Ruggles, Wesley, 54
Rühmann, Heinz, 69
Russell, Rosalind, 73
Ruth, Roy del, 59, 318
Ruttmann, Walter, 229

S

Saint-Clair, Malcolm, 296
Saint-Cyr, Renée, 65
San Juan, Olga, 90
Sandrich, Mark, 57
Schenck, Joseph M., 240, 241
Scot, Lizabeth, 90
Sellers, Peter, 6
Seiznick, David O., 179, 301
Sennett, Mack, 227, 229, 279, 280, 281, 283, 294, 314, 315, 316, 317, 318
Shearer, Norma, 27, 48, 50, 215, 242, 292, 298
Sheridan, Ann, 56, 421
Shirley, Anne, 63, 158
Sidney, Sylvia, 77, 155, 157, 339, 378, 380, 381, 404
Signoret, 45
Simon, Michel, 130
Simon, Simone, 52, 105, 114, 122, 130
Simon, Stella, 229
Simonov, V., 70
Sinatra, Frank, 103
Siodmak, Robert, 64
Sjostrom, Victor, 69, 223, 229, 296
Skladanowsky, 227
Smith, Aubrey C., 124
Stack, Robert, 108
Stahl, John M., 58
Stanwyck, Barbara, 63, 75, 90, 95, 126, 240, 383
Sten, Anna, 105
Sterling, Ford, 314, 316
Sternberg, Joseph von, 106, 229, 296, 381
Stevens, George, 61
Stewart, James, 52, 387, 388
Stiller, Maurice, 228, 229, 296
Stills, Milton, 253
Stokovski, Leopold, 52, 62
Streisand, Barbra, 422
Stroheim, Erich von, 65, 67, 228, 270, 282, 296, 366, 383, 400, 407
Swain, 318
Swanson, Gloria, 242, 255, 263, 270, 279, 280, 281, 282, 283, 293, 381

T

Talmadge, Norma, 244, 245, 246, 249, 250
Tamiroff, Akim, 61
Tauber, Richard, 69
Taurog, Norman, 73
Taylor, Robert, 27, 50, 59, 62, 75, 107, 141, 149, 150, 155, 157
Tănase, Constantin, 192
Temple, Shirley, 222, 224
Terry, Alice, 268, 287, 288

Thalberg, Irving, 50
Thomas, Olive, 253
Tibbett, Lawrence, 52, 299
Tone, Franchot, 63, 75
Tourjanski, W., 67
Tourneur, Maurice, 350
Tracy, Spencer, 58, 60, 63, 73, 215, 364, 380, 383, 388, 421
Treff, Alice, 28
Trenet, Charles, 161, 164, 165
Tufts, Sonny, 90
Turner, Florence, 245, 246, 247, 250, 251
Turpin, Ben, 113, 283

V

Valentino, Rudolph, 28, 29, 86, 111, 112, 155, 165, 166, 233, 242, 253, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 280, 286, 287, 293, 382
Van Dyke, W.S., 292
Van Dyke II, W.S., 63
Vanel, Charles, 66
Vasiliu-Birlic, Gr., 71
Veidt, Conrad, 27, 69
Veitok, V., 70
Velez, Lupe, 41
Vidor, King, 63, 228, 295, 310
Vina, Victor, 255

W

Wallis, Hal, 93
Walsh, George, 289
Wanger, Walter, 374
Warner, Jack, 238, 301
Welles, Orson, 328, 330
Wellman, William, 46, 56
West, Mae, 339, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367
White, Leo, 318
William, Warren, 61, 233, 240
Wood, Sam, 61
Wright, Teresa, 90
Wyat, Jane, 60
Wyler, William, 53, 379, 384, 386, 404, 406, 407, 420, 422

Y

Young, Robert, 54
Young, Loretta, 153, 421

Z

Zacconi, Ermette, 65
Zanuck, Darryl F., 231, 232, 233, 234, 236, 240, 241
Zavattini, Cesare, 178, 179
Zecca, 228
Zimmer, Bernard, 205
Zukor, Adolph, 269

CUPRINS

SECVENȚA GENERICULUI/5

Imagini de atmosferă din Bucureștiul anilor '30—'40 ● Păcăleli de 1 aprilie și altfel de păcăleli ● Anii întunecați ● Cum se putea vinde pe piața cinematografică pielea ursului din pădure ● Răsfoind revista „Cinema" din 1932 ● Ce au văzut spectatorii pe ecrane în stagiunea 1937—1938 ● Evenimentele cinematografice ale anului 1939 ● „Fie-vă milă de bieții patroni"

FORMULE PUBLICITARE/86

„În curînd pe acest ecran !" Spectatorul trebuie să... moară de nerăbdare să vadă filmul • Declarațiile vedetelor, o metodă infailibilă de a stîrni interesul publicului • Cînd mecanismul de lansare al „stelelor" rămînea în pană : eșecuri de răsunet • Formula ideală : „confuzia" dintre viața intimă și cea cinematografică a vedetelor • Era indispensabilă publicitatea artiștilor de cinema ? • Sinuciderea trucată a lui Valentino • Însingurarea Gretei Garbo, o „poză" ?

CÎND HOLLYWOODUL „TERORIZA" PARISUL ȘI LONDRA.../115

Alarmă la Paris : Cele mai mari vedete franceze răpite de Hollywood • Cum a „înghițit" cetatea filmului american cinematografia suedeză • „Să ajutăm producția britanică de filme, aducîndu-ne înapoi starurile de la Hollywood" • Hollywoodul alarmat : publicul american cere filme franceze ! • Vedetele americane despre colegele lor de peste Ocean • Cînd cumplita noapte a războiului a pustiit studiourile și a frînt aripile unor visuri frumoase

„CLIȘEELE" ÎN CINEMA/132

Oare cinematograful își bate joc de noi, spectatorii ? • Cînd eroul cow-boy alerga în galop după un tren sau după niște bandiți • Cum se înviora subit boxerul zvîntat în bătaie la vederea iubitei sale • Ceea ce nu se poate vedea decît

la cinema • Cînd estetica cerea femeilor să nu se îndrăgostească decît de bărbaţi mai înalţi decît ele • Luna stătea la dispoziţia îndrăgostiţilor cînd aceştia se refugiau pe terasă

DUBLURILE — ARTIŞTI FĂRĂ NUME/145

Stand-in, denumirea celor ce trăiesc în umbra unor vedete cu renume • Dublurile lui Joan Blondell, Leslie Howard, Gary Cooper, Olivia de Havilland, Cary Grant, Joan Bennett, Grace Moore, Marlene Dietrich, Greta Garbo, William Powell, Fredric March mişunau în spatele decorurilor, necunoscute şi neluate în seamă de nimeni

SÎNTEM NOI, CINEFILII, TRĂSNIŢI ?/155

Cînd povestea „fan"-ilor devenise o problemă de ordin psihiatric... • Robert Taylor şi admiratoarea sa pasionată • Sylvia Sidney nu rezistă mulţimii • Marlene Dietrich atacată pentru... un nasture • Clark Gable şi batista admiratoarei • Amprente digitale pe borul unei pălării • 200 autografe pe un ou de struţ • 10 000 de cereri de pantofi... dansatori • Un copac luat în semn de amintire • O carte poştală de trei metri şi jumătate pe doi metri şi zece centimetri • O scrisoare-roman pe trei sute douăsprezece pagini • Despre cluburile „fan"-ilor din Franţa : Tino Rossi, Rudolph Valentino, Ramon Novarro etc.

FILMUL ŞI TINERETUL/169

Anchete sociale întreprinse în urmă cu trei decenii în Franţa • Părerile unor specialişti

în psihologia infantilă, psihopatologia criminală, psihiatrie

POVEȘTILE NECUNOSCUTE ALE UNOR FILME CUNOSCUTE.../177

Povestea secretă a unui film celebru : *Hoții de biciclete* ● „Stop ! Nu se mai turnează !" ● Cînd *Atlantida* era să se împotmolească în... dunele deșertului, din lipsă de bani ● Incidentele tragicomice ale lui *Vidocq* ● *Hajda Troïka* a rămas în pană... în zăpadă ● Cum a ajuns, din eroare, un regizor în spatele gratiilor ● Un pericol pentru cinema : sărăcia de scenarii ● Cele treizeci și șase de situații dramatice ● Un film nu se joacă, nu se turnează : se fabrică

HAPPY-END CU ORICE PREȚ.../196

Cînd faimosul happy-end, sfîrșitul fericit, nu trebuia să lipsească nici unui film... ● Disputa dintre scriitor și cineast, văzută de André Maurois ● Părerea lui Jacques Feyder exprimată acum o jumătate de secol ● Abel Gance despre efortul de creație al romancierului și cineastului

ÎN CULISE — DINCOLO DE ECRAN/213

Despre activitatea vestitelor laboratoare de make-up, în care se îndreptau linii curbe, se executau machiaje savante și cure de întinerire infailibile ● Profesorul de scrimă al Hollywoodului care regiza toate scenele cu dueluri din filme

ANCHETE ŞI EXPOZIŢII/221
Vedetele preferate ale publicului francez acum patru decenii : Danielle Darrieux, Annabella, Greta Garbo şi Fernandel, Jean Gabin, Raimu, pe primele trei locuri în clasamentul feminin şi, respectiv, masculin • O anchetă de acum treizeci de ani : Vă place cinematograful ? Dacă da, de ce ? • Evoluţia cinematografului în 30 de programe a cîte 2 ore, cuprinzînd 70 de filme şi o expoziţie Georges Méliès

PRODUCĂTORUL CARE „FABRICA" STELE.../231
Producătorul Darryl F. Zanuck, omul care a „văzut" cel dintîi starul de mîine în : Paul Muni, Edward G. Robinson, Bette Davis, Dick Powell, James Cagney, Joan Blondell, Sonja Henie, Tyrone Power

FILMUL FĂRĂ GRAI ŞI IDOLII SĂI/242
Amintiri din epoca eroică a cinematografului fără grai şi fără sunete, depănate de o pionieră care le-a trăit • Aspecte amuzante, aspecte nevinovate din perioada copilăriei Hollywoodului • Dar şi unele accente tragice : se murea repede în cinema... • Pe ecranele Parisului, în 1925 • Despre idolii epocii : Pola Negri, Rudolph Valentino, Ivan Mosjoukine, Gloria Swanson, Ramon Novarro • Marcel Carné în căutarea filmelor pierdute • Norma Shearer despre primele „bîiguieli" ale cinematografului vorbitor

UN MIT, O LEGENDĂ, UN GENIU : CHAPLIN/303
Legenda lui Charlot • Scurtă fişă biografică a celui care, deşi cunoscuse toate bucuriile vieţii, nu era totuşi, în adîncul sufletului, un om pe deplin fericit • „Charlie are 50 de ani ! Dar Charlot n-are vîrstă !" • Episoade din viaţa lui Chaplin, povestite de el însuşi • Cînd comicii erau „rudele sărace" ale cinematografului • Marele Chaplin, socotit un „mort-viu" • Un plan gigantic : un scenariu elaborat de cei mai mari scriitori ai lumii • Scandalul stîrnit de *Domnul Verdoux* şi replica lui Chaplin : „Îmi vor pielea, dar nu o vor avea !" • Omagiile adresate lui Chaplin de Winston Churchill, François Mauriac, Jean Cocteau, Ilya Ehrenburg

STARURI DE ODINIOARĂ/339
Figuri ilustre pe ecranele bucureştene în perioada dintre cele două războaie : Louis Jouvet, Danielle Darrieux, Mae West, Jeanette MacDonald, Claudette Colbert, Sylvia Sidney, Myrna Loy • Viaţa, personalitatea şi unele gînduri, în cîteva secvenţe

7 REGIZORI — 7 PERSONALITĂŢI/384
Frank Capra, Ernst Lubitsch, Cecil Blount deMille, Fritz Lang, William Wyler, Eisenstein, Roberto Rosselini, şapte dintre cei mai mari regizori, portretizaţi prin cîteva date şi opinii

SECVENŢA FINALĂ/418

INDICE DE NUME/423
de artişti, regizori şi producători

LECTOR : *GABRIELA IOAN*
TEHNOREDACTOR : *ELENA PREDA*

APĂRUT 1979. BUN DE TIPAR 28.08.1979.
TIRAJ 80.000 EX. BROȘATE.
COLI TIPAR 13,75. PLANȘE 48 PAGINI.

COMANDA NR. 90 267
COMBINATUL POLIGRAFIC „CASA SCÎNTEII"
PIAȚA SCÎNTEII NR. 1 — BUCUREȘTI,
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Colecția Clepsidra

LAZĂR CASSVAN

O lume de celuloid

EDITURA EMINESCU

Lei 11,50